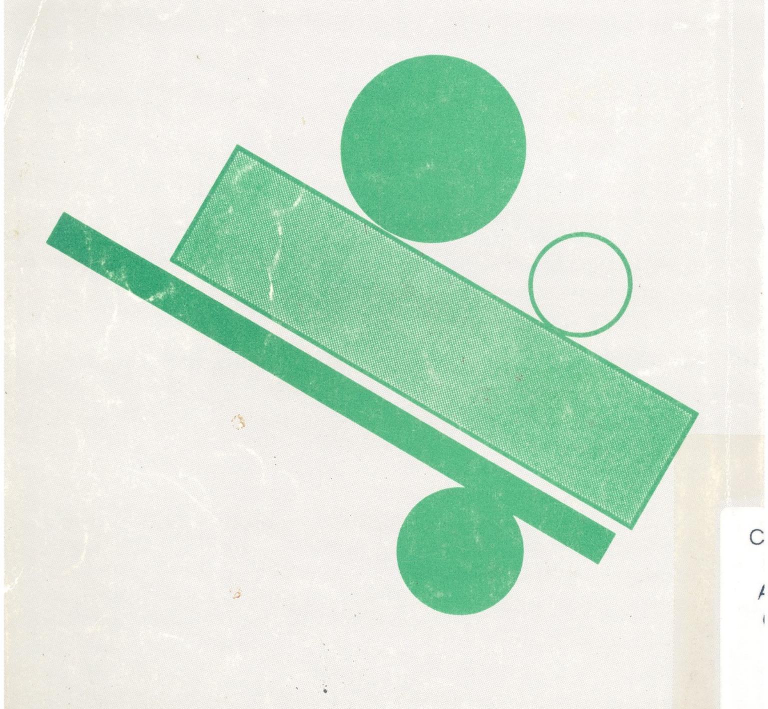
د . شكرى محمد عياد

بين الفلسفة والنقد



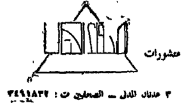
منشورات

٣ عدنان المدنى ــ الصحفيين ت : ٣٤٦١٨٣٢

بين الفلسفة والنقد

شكري محمد عياد

منشورات أصدقاء الكتاب



٣ عدنان المدني ـ الصحفيين ت : ٣٤٩١٨٣٢

المحتـــويات

الصفحة

تعريف بهـذه المقـالات

وحديث لا تنقصه الصراحـة عن

تجربتى الشخصية بين الفلسفة والنقـد

لا اكذبك ايهـا القارىء . الفلسـفة عندى جنية من جنيـات الحكايات الشعبية المصرية ، التى يراها السائر على شاطىء النهر فى ليلة من الليالى القمرية ، جالسة ورجلاها فى الماء ، وشعرها منسدل على جسمها العارى ، فتناديه بصـوت حنـون ، فإذا كان حصيفاً تذكـر احاديث جـدته فى ليالى الشـتاء ، وهى تلهية حتى ينـام على قبـة الفـرن ، فيضـع اصـابعه فى اذنيـه ويبتعد مسرعاً ، ولـم تكن قط كاليبسو اوديسيوس ، التى آوتـه سـنين فى كهفهـا العميـق ، وارتـه من فنونهـا ما زاده حكمة على حكمة . وما اشـــد أسـفى اليـوم ، والعمـر مُوَلٍّ ، وجنيـة الفلســـفة لـم تعد تسـومنى ثوب الشباب ، فقد طويته منذ امـد ، ما اشـد أسـفى على انى لـم اطع غوايات الصبا واستسلم لفتنتهـا أيام أن كان لهـا فىّ أرب . واراني مع ذلك اطمع فى وصالها بعد أن شيخت . فما عسى أن أنـال منها ؟ ليس بالشىء الكثير بكل تأكيـد . فإذا كنت أيهـا القـارىء الكريم قـد رضيت بنسبى فى قبيـلة النقـاد فما أطمـع من كرمك بأكثر من أن ترانى فى ديـار الفلسفة عاشـقاً منسكعاً « اقبل ذا الجـدار وذا الجدارا » .

وإذا شئت أن تعرف بشىء من التحديد ما اقصـده بهـذا الغـرام العـذرى البعيد عن التحقيق ، فلابـد أن اترك التمثيل ، واحـدثك عن الوقائع ، وانا مدين لك قبـل ذلك باعتذار ، فقـد تعـودت ، ولا شك ، أن يلقـاك المؤلفـون ، ولاسـيما كتـاب « الدراسـات » ، ثم لاسـيما الأكاديميـون منهـم ، بـ « تصـدير » يحدثونك فيـه عن مناسبة تأليف الكتـاب ، ويضيفون كلمـة شـكر لمن أعانوهـم على ذلك بشتى ضروب العـون ، ولابد أن يختمـوا بتاكيد ملؤه التواضـع والرقة ، أن ما فى هذا الكتاب من حسنات فمرجعه إلى اولئك الأفاضـل ، وما فيه من عيب او نقص فمرجعه إلي المؤلف وحـده . أما الكلام على منهج التأليف ، والدراسـات

السابقة حول الموضوع ، وما إلى ذلك من الأمور الجادة ، فمحله « مقدمة » طويلة تعقب « التصدير » المختصر ٠

هذا باب من أدب التاليف علمّنا إياه أساتذتنا ، الذين تعلموه بدورهم من أساتذتهم الغربيين ٠ وقد اتبعته بإخلاص فى رسالتى الماجستير والدكتوراه ، ولكى لم ألبث أن ضقت به ذرعا ، فمزجت التصدير والمقدمة فى شىء سميته « تقديما » ، ليكون فيه معنى اللقاء بينى وبينك على موضوع الكتاب ، وهأنذا أترك « التقديم » لأخاطبك فى هذا العنوان الطويل ، الذى أردت به أن أقول : إن الموضوع العلمى قد أصبح عندى همّا شخصيا أود أن أشركك فيه ، بأكثر من كلمة عابرة فاترة عن مناسبة التاليف ، ومقدمة متخشبة صلدة عن منهج التاليف ٠

★ ★ ★

لأساتذتى الكثيرين كل الفضل إذ ألقونى فى أتون هذا الهم ٠ مازلت أذكر كلمة لأستاذى الجليل أحمد أمين فى تقديمه لكتاب « قصة الفلسفة اليونانية » ـ وقد قرأته قراءة درس واستيعاب بل حاولت أن أعيش أفكاره قبل أن أختم مرحلة الدراسة الثانوية ـ قال رحمه الله : إن أدبنا يشكو من فقر الأفكار ، وذلك لأنه ضعيف الصلة بالفلسفة ، وبما أن أدباءنا ينفرون من قراءة الفلسفة لما يجدونه من جفافها ، فيجب أن تؤدّب الفلسفة لكى يتفلسف الأدب ٠ وأتم أستاذنا رحمه الله مشروعه حين أتبع « قصة الفلسفة اليونانية » بـ « قصة الفلسفة الحديثة » ، وقد شاركه فى تاليفهما الأستاذ الجليل الدكتور زكى نجيب محمود ، مد الله فى عمره ومتعنا بعلمه وفضله ، وكان وقت ذاك شابا طموحا ، فلم تزل خطته فى التاليف تحقيقا لما جاء فى مقدمة « قصة الفلسفة اليونانية » من تاديب الفلسفة وفلسفة الأدب إلى يومنا هذا ٠ ولكن جولاته بين الفلسفة والأدب لم تعد الأفق الغربى إلا حديثا ، وليس ذلك بعجيب ٠ ألم يبدأ « تأديب الفلسفة » بقصة الفلسفة اليونانية ؟ أو لم

يقـل توفيق الحـكيم إن مشروعه الكبير كان إيجـاد أدب تمثيلى عـربى مستوحى من الأدب اليونانى ؟ ألم تكن « العقلية اليونانية » لـدى ابن الرومى (بصرف النظر عن نسبه ـ ويجب أن تتأمل الدلالة العميقة لهـذا التحفظ !) هى سر إعجـاب العقاد بفن الشـاعر العباسى ؟ أولا تشـعر بالسعادة تنبض فى كلمات طه حسـين حين يستشهد بما زعمـه بعض الرواة من أن والد أبى تمـام كان خمـاراً يونانيا يدعى تـدوس ؟ (معظـم القرى المصرية عرفت الخمـار اليونانى ، وقـد رأيت أحـدهم فى مركـز أشـمون الذى نشأت بـه ، وكان يملك ـ مـع الخمـارة ـ مصنعاً محليـاً للكازوزة ، وكان له ابن يذهب معنا إلى المدرسـة الابتدائية ، ولا شـك أن الصبى كان فيه بعض الشـذوذ ، ولكننا لـم نأخـذ عنـه أو عن أبيـه كثيراً ولا قليـلا من فلسـفة اليونان أو فنهم . ولا تـحسبنّى ـ أيهـا القـارىء الكريم ـ أستطرد هذا الاستطراد لضرب من العبث ، فإن خمـاراً يونانيا عاش فى بغـداد أو دمشـق فى أوائل القـرن التاسـع الميـلادى ما كان لـه أن يمت إلى الفلسـفة اليونانية أو الفـن اليونانى بنسب أو سبب ، أكثر من زميله الذى عاش فى قرية أشمون فى أوائل القرن العشرين) .

وحتى الدكتور شـوقى ضيف يختم كتابه « الفن ومذاهبه فى الشـعر العربى » بالنعى على شعراء العرب لأنهم لم يتمذهبوا بمذاهب الفلسـفة كنظرائهم الفرنـجـة .

هكذا لم يكن « تأديب الفلسفة وفلسفة الأدب » بعيدين عن وسـواس التغريب . وقد اخترت أن أسـميه وسواساً عن عمد . فجـدوى الاتصـال بالثقـافة الغربيـة لا ينكرها إلا الحمقى ، ودعـوى الاسـتغناء عن هـذه الثقافة لا يدعيهـا إلا الجهّال ، والخـوف من فقـدان الذاتية لا يستشعره إلا الضعفاء ، ولكن المقـارنة بين ما لدينـا وما لدى الغربيين ـ فى هـذه الحقبة التاريخية بالذات ـ قد تستحيل إلى وسـواس ، وهنـا لا تعـود القضية قضية « تغريب » (الكلمة نفسـها تنطـوى على تجـوز كبـير ، فأنت لا تستطيع أن تحـول الشرقى غربيا إلا إذا استطعت أن تصبغ جلودنا

السـوداء أو السمراء أو الصفراء بيضـاء أو حمـراء) بل قضية « اغتراب » أو « استلاب » : أعنى أننا نعيش فى الثقافة الغربية بوجـدان شرقى ، كما يعيش العامل داخل النظـام الرأسمالى بوجـدان الصانع الفـردى . ولا خلاص من هذا الحـال إلا بأن يكـون لنـا وجـدان واحـد ووعى واحد : سمته وعياً عربياً إسلامياً ذا طابع حديث ، أو وعيـا حضـارياً حـديثا عـربى السمات إسـلامى الروح ، هو على كل حـال وعى لم يخلق بعـد ، وإلى أن يخلق فنحـن أمـة تعيش بين الوجـود والعـدم .

لم يزل هذا الهم يراودنى منذ أكثر من ثلاثين سـنة . ولأن الفلسفة لاحت لى ، منذ أول لقـائى بهـا ، متبرجة فى أشـعة الفتنـة التى تتدفق من الغرب ، فقـد أعـادت إلى خيالى صـورة أم الشـعور التى حدثتنى عنهـا جـدى ، فلـم ازل كلمـا مـررت بهـا اتأملهـا بلهفـة المشـتاق وحسرة العاجـز .

ولكن الزمن لم يلبث ان جـاد علىّ بصورة اخـرى للفلسفة : صـورة الجنية العجـوز الشمطاء مصاصة الدماء . ولعل هذه هى الصـورة التى يخـرج بهـا كل من قرأ مقالة أستاذنا الجليـل أمين الخـولى « البـلاغة العربية وأثر الفلسفة فيهـا » . لقـد كان أستاذنا رحمه اللـه من أحـرص من عرفناهم من الأساتذة على تراثنـا العربى الإسـلامى ، وكانت لـه شـعارات يحفظها عنه تلاميذه ، مثل « تجـديد لا تبـديد » ، و « أول التجـديد قتل القـديم فهماً » . ولكنه ـ كغـيره من ابنـاء جيله ـ كان ينظر إلى التراث بمنظـور ذلك العصر ، وكان العالم العـربى فى النصـف الأول من هذا القـرن يبحث عن ذاتيته من خـلال ذاتية الفـرد ، وكانت البلاغـة التقليدية المبنية على المنطق معوّقاً خطراً للذاتية الفنية ، فكانت دراسات أستاذنا فى تاريخ البلاغة ومحاولاته لتجديدها منصبة على تعـرية هذا الهيكل المنطقى تمهيداً لاطرّاحـه ، وإبـراز تيـار آخـر فى تاريخ البلاغة مبنى على الذوق لا على المنطـق . ولعـل غير الأسـتاذ امين الخـولى من أسـاتذة الأدب لم يكونوا بعيدين عن الصـواب حين آثروا أن يسـموا

هذا التيار « نقداً أدبيا » لا بلاغة ، ولكنهم وإياه كانوا متفقين على النظر إلى البلاغة التقليدية على انها مخلوقة دميمة شوهاء ، وان هذه الدمامة إنما تأتيها من قبل « الفلسفة » .

وإذا كنت قد دابت على الهرب من الجنية الحسناء وانا اغالب شوقى ، فقد حاولت النظر فى وجه الجنية الشوهاء وانا أغالب اشمئزازى ، ذلك لأنى وجدتها ـ على الأقل ـ لا تشعرنى بالاغتراب .

هذا حالى مع الفلسفة . فكيف حالى مع النقد ؟

لم أكد أتخصص فى دراسة الأدب العربى حتى بدت لى هذه « الدراسة » شيئا منفراً حقا ، أو قل صناعة من لا صناعة له . إن قراءة الأدب والاستمتاع به شىء ، و « دراسته » شىء آخر . هنا يحاول الشاب أن يتخذ سمت العلماء ، فاكثرهم جداً وصدقاً مع نفسه من راح يتتبع تواريخ الميلاد والوفاة ، وانساب القبائل ومساكنها ، ويعنى بضبط علم أو تحقيق لفظ او ترجيح رواية ، واسمجهم من راح يصدر الأحكام على الشعراء والكتاب قائلا : « فى رأيى » و « هذا يهزّنى » . فى ذلك العهد وجدت أن قراءة نص ، لمجرد الاستمتاع به ، أولى من الكلام الكثير عنه . وعندما كنت أجبر على كتابة بحث كنت أختار أن احلل نصاً أو مجموعة محددة من النصوص ، معتمداً على ما املك من ادوات لغوية ضعيفة . ولا اذكر الآن متى وقع فى يدى كتاب « بتشر » : « فلسفة الفن عند ارسطو » لأول مرة . ولكنى لم أكد أقرؤه حتى لزمته ، واتخذته إماما ، فقد وجدت أن الفلاسفة حين يتحدثون عن الأدب لا يتكلمون لغواً كما يفعل اساتذة الأدب . وعندما اردت أن أختار موضوعاً للدكتوراه فى أصول النقد اخترت الترجمة العربية القديمة لكتاب ارسطو « فن الشعر » وكان قد سبقنى إلى دراستها طائفة من جلة العلماء ، وكلهم اجمعوا على أنها صورة بالغة التشويه من كتاب ارسطو ، بحيث صح عند استاذنا طه حسين « أن العرب لم يفهموه على الإطلاق » .

ولا أدرى إن كنت قد بدأت أرى شيئا من الطيبة فى ملامح الجنية العجوز الشمطاء ، فاستخرت الله وعزمت على أن أعايشها ليلا ونهارا ، طوال سنوات أربع من أزهى سنى الشباب . (١٩٤٨ - ١٩٥٢) . إننا مثل أساتذتنا الذين تحدثت عنهم ، نعيش فى التاريخ ولا نملك إلا منظور عصرنا وبيئتنا ، وكان جيل أساتذتنا قد بدأ يشعر باغترابه شعوراً حاداً قبل الحرب العالمية الثانية ، أما نحن الذين عشنا شبابنا الباكر فى ظل هذه الحرب فقد دهمتنا الماركسية ثم الوجودية ، ورأينا من البلاهة أن نتحدث عن الثقافة الأوربية كما لو كانت كلا واحداً متجانساً ، وأصبح لدينا يقين واحد هو اليقين بنسبيه كل شىء . وقبل أن نعرف شيئاً عن الأساس المنهجى للوجودية وهو مذهب الظواهر أو المذهب الفنومينولوجى الذى يضع على عاتق المفكر عبئا كبيراً فى صياغة واقعه ، كان البحث عن ذاتيتنا المفتقدة يملؤنا إحساساً بالمأزق الحضارى الذى نعيش فيه ، ويدفعنا الى البحث فى تراثنا بروح جديدة ، عسانا نهتدى إلى حلول لمشكلات الحاضر والمستقبل .

أظن أن اتجاها كهذا كان يبطّن رسالتى عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر . وقد سميت منهجى فى تلك الرسالة منهجاً تاريخيا . وكنت أشعر - طوال تلك السنوات الأربع - أننى لا أحتذى على مثال أحد ، ولكنى أحاول أن أصوغ منهجاً يسمح لى برؤية تلك الترجمة ، وما تلاها من تلخيصات وشروح ، فى ضوء عصرها ، لا بالمعنى المبهم الشامل لكلمة العصر كما تعودنا فى دراساتنا الأدبية ، بل باعتبارها جزءاً من ثقافة العصر ، التى لعبت فيها الترجمة الفلسفية بالذات دوراً مهما ، وتفاعلت بقوة مع سائر العوامل الثقافية . وحين وضعت يدى على فكرة « التخييل » ، التى ترجم بها الفلاسفة والنقاد والبلاغيون العرب فكرة « المحاكاة » الأرسطية ، استطعت أن ألمح الوشائج التى تربط هذه الفكرة العربية بأصلها الأرسطى من ناحية ، وبالحياة العقلية العربية فى أصولها العميقة وتطوراتها التاريخية من ناحية أخرى ، بحيث لا يمكن الزعم بأنها فكرة تافهة أو خاطئة أو منحرفة ، إلا إذا اندفعنا وراء الإيمان

الساذج بأن ما تعود ابناء عصرنا قبوله والتسليم به هو الحق كل الحق .

إن التاريخ هو نعم المؤدب والمربى ، لأنه يدعونا فى كل حين إلى مراجعة مسلماتنا ، ونحن نعيش فى التاريخ حقاً حين نتعود أن ننتقل بكل ما هو لازمنى فنيا ، إلى الماضى لنفهمه طبقاً لشروطه ، فهنا لا يبدو لنا حاضرنا ضربة لازب ، وهنا يمكننا ن نثب إلى المستقبل بعزم جديد .

أظن أن هذه الحالة الفكرية النفسية ، التى سيطرت علىّ فى هاتيك السنوات الاربع ، هى نفسها التى وجهتنى حين كتبت الدراسات الاربع التالية . وإذا بدا منهجى فيها ، لمن هم اعلم منى بالفلسفة ، متأثراً بالمنهج الفنومينولوجى ، فقد كنت حين كتبت رسالتى التى نحوت فيها هذا المنحى لا أعلم شيئا عن الفنومينولوجية ونظرتها إلى الموضوعية العلمية من ناحية وإلى الأفق التاريخى من ناحية اخرى ، وإنما كانت حصيلتى من مناهج البحث عند الغربيين شيئا من الجدلية التى تعلمتها من بعض كتابات ماركس واتباعه . ولكننى كنت ـ وما أزال ـ مشغولا بهمى الذى حدثت القارىء عنه ، وهو البحث عن هويتى الثقافية .

★ ★ ★

عندما فرغت من بحث تاثير كتاب الشعر فى النقد العربى ، أو الزمتنى الضرورات العملية أن اضع حداً لهذا البحث ، كنت قد بدات المح نظرية فنية عربية إسلامية ، وهيّأ لى الغرور أن أقطع على نفسى عهداً فى خاتمة ذلك البحث ، « الا أطيل هداة القلم » ـ هكذا كتبت ! ـ حتى اعاود العمل فى جمع أطراف هذه النظرية . غير أن الأمانى بقيت أمانى . وغبرت السنون ولم أصنع شيئاً لأفى بالوعد ، سوى ما كان يخايلنى احيانا من أفكار عن معنى الجمال فى القرآن ، وكيف نقل العرب من الحس الأسطورى ـ النفعى بالطبيعة إلى نوع من

الاطمئنان والرضى تتعادل فيه الألفة الحميمة والدهشة المتجددة . وكم اتمنى اليوم وكر السنين يعجلنى عن كثير مما اود ، لو ينسى الدارسون ، ولو بعض الوقت ،كل ما يقال ويعاد عن موقف القرآن من الشعر وموقف الإسلام من التصوير ، حتى نقرأ لأحدهم بحثاً عن مفهوم الجمال فى القرآن ، وعساه يلقى شيئاً من الضوء على هذه الأفكار القلقة المهوّمة .. ولكننى - على كل حال - لم أحرم من عودة إلى فلسفة الفن عند المسلمين ، إذ طلبت إلىّ مجلة الاقلام العراقية ان اشارك فى عددها الخاص عن النقد الأدبى (أغسطس ١٩٨٠) بمقال عن اثر الفلسفة وعلم الكلام فى البلاغة العربية والنقد العربى ، وهو المقال الأول من المقالات الأربع التى بين يديك . وقد بدا لى وأنا أطالع فى « مقالات الإسلاميين » للأشعرى و « والإنصاف » و « التمهيد » للباقلانى ان هنا أرضاً بكراً لم يزد رواد البحث فى علم الكلام - المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق وتلميذاه الدكتور على سامى النشار رحمه الله والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة مد الله فى عمره - على أن قلبوا تربتها . وبين الأفكار التى كانت تومض فى اثناء هذه القراءة ومضاً سريعاً يمكن أن يكون لمع سراب ، بدت لى فكرة « الكلام النفسى » جوهرية فى الفلسفة الدينية الإسلامية ، وأهم من ذلك بالنسبة إلى الموضوع الذى ظل يشغلنى على مدى السنين أنها يمكن ان تكون فكرة محورية فى فلسفة الفن عند المسلمين . وعندما قرأت « إعجاز القرآن » للباقلانى فى ضوء هذه الفكرة كنت كأنى اقرؤه لأول مرة . فقد رأيت « الكلام النفسى » - وان لم يرد ذكره فى هذا الكتاب ولو مرة واحدة - يبطّن كل كلام للباقلانى عن فن الشعر . وحين عدت إلى فكرة التخييل عند إمام البلاغة العربية ، عبد القاهر الجرجانى ، وعند الناقد المغربى الفذ ، حازم القرطاجنى ، رايت كيف نفذت فكرة « الكلام النفسى » فى المحاكاة الارسطية كما تنفذ الاحماض فى القواعد فتحول تركيبها . وعدت إلى الفصول المسهبة التى خصصها حازم للحديث عن القوى النفسية لدى الشاعر والانتقالات الخاطرية التى تجرى فى قصيدته ، فرأيت مفهوماً للوحدة الفنية يختلف عن مفهوم ارسطو ، ولاحظت

إشــارات حــازم المستمرة إلى موافقة الأساليب الشعرية للنفوس أو منافرتها لهــا ، فرأيت براعم نظرية فنية تختلف عن نظــرية التطهــير الأرســطية المشــهورة . كنت كأنى أقرأ هذا الكلام ـ كذلك ـ لأول مــرة ، وكنــت أشــتم فيه شيئاً من ريح فن الباروك والشــعر الميتافيزيقى اللذين ســيطرا على الثقافة الأوربية فى أوائل عصر النهضة . بل كنت أجــد لمحــات من المذهب الرومنسى الذى انعقــد له لــواء السيادة شبه منفرد طــوال النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكنت ـ ومازلت ـ أدرك أن ثمــة فجــوة هائلة بين أقــدم هذين العصرين وبين النظــرة العربية الإسلامية إلى الفن ، ربما ملأ متصوفتنا جانباً غير ضئيل منهــا . ومكان الفن فى فكــر المتصوفة لا يمكن أن يكون هينا ، حتى ولو تحــدثوا عنــه تحت أســماء أخــرى ، فاهتمامهم بالموسيقى والــدور الخطــير الــذى كانت تلعبــه فى ممارساتهم الدينية يقطعان بذلك .وقــد عدت أقــرأ كتاب المرحــوم الدكتور محمــود قاســم « الخيــال عند محيى الدين بن عربى » فوجــدت علماً عظيمــا ، ولكن المؤلف أرجــا الكــلام عن نظرية الفن عند ابن عربى إلى بحــث آخــر لم يتح لــه ـ رحمه اللــه ـ أن يظهره . واتفق لى بعــد ذلك أن اشتركت فى مناقشــة رســالة « التأويل عند محيى الدين بن عربى » للدكتور نصر حامــد أبو زيد ، التى قدمت إلى قســم اللغــة العربيــة فى جامعة القاهرة ، فوجــدت الباحث قد بذل جهــداً هائلا فى استقصاء أفكار ابن عربى واكتشاف ما بينهــا من علاقات ، حتى نجح حقــاً فى إظهــارها على أنهــا فلســفة تأويلية ، ولكننى وجــدته عندما وصــل إلى مذهب ابن عربى فى اللغــة قــد وقف عند بــاب الفلســفة الفنية ولم يلج ، حتى لو أن البحــث كان قد أدى به إلى أن ابن عربى لــم يكن يملك فلســفة فنيــة ـ وهذا بعيــد الاحتمــال جدا ـ فلم يكن له أن يطــوى هذه النتيجة .

إننى أتعمــد أن أثير هذه الأسئلة لا لكى أغــرى بهــا ناشئة الباحثين ، فكل باحث جــديد يأتى ومعــه أســئلته ، ولكن لكى أخدش القشرة الصلبة التى جعلت تراثنا العــربى الإســلامى ممتنعا على الباحثين الذين يريدون أن يعيشــوا عصرهم ، أو جعلتهم يصــدفون عن مثل هذا البحث . كذلك

لا أريد أن أزعم أن العرب سبقوا الأوربيين إلى كل مكتشفاتهم التى تبهر عيوننا اليوم ، فأنا لا أفترض فى قارئى السذاجة التى كان يحتاج إليها مؤلفو كتب المطالعة ليقولوا إن عباس بن فرناس سبق الأخوين رايت إلى اختراع الطائرة ، ولا حب المغالطة الذى كان يدعو بعض دارسى الأدب إلى ادعاء أن المتنبى قد بشر بفلسفة القوة قبل نيتشة . إن هذه المقارنات السطحية هى أوضح دليل على الشعور بالنقص ، والذى يجب أن نحاوله منذ اليوم هو أن نعرف مكان تراثنا فى التراث العالمى معرفة علمية موضوعية ، وليس لدينا رأى مسبق فى قيمة تراثنا ، سوى أننا لا نرى مسوغاً لافتراض أن هذا التراث ـ دون سائر تراث الحضارات الإنسانية حتى أهونها شأنا ـ كان خالياً من الأصالة عاجزاً عن التطور مع الزمن .



وحين أنظر اليوم إلى مقالة « نظرية النقد عند طاغور » ، التى جعلتها رديفة للمقالة الأولى مع أنها تسبقها بنحو عشرين سنة (فقد كتبت لتضمن فى الكتاب التذكارى الذى أصدرته وزارة التعليم العالى فى « الجمهورية العربية المتحدة » بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد طاغور سنة ١٩٦١) أجد المقالتين ـ على بعد ما بينهما زمنيا وموضوعياً أيضا ـ تسيران فى خط فكرى واحد . لقد كان طاغور من أوائل الكتاب الذين أعجبت بهم وتتبعت آثارهم من غير العرب . وكنت صبيا فى السادسة عشرة حين ترجمت عدداً من قصصه القصيرة ونشرتها تباعاً فى مجلة « الرواية » التى كان يصدرها أحمد حسن الزيات (صاحب « الرسالة ») فى أواخر الثلاثينيات . ومعنى ذلك أنى أعجبت به إعجاباً ساذجاً مبهما ولكنه لا شك صادق . فقد يطوى المرء هذه الحقبة من عمره ويتخلى عن إعجابه بكثير من الشعراء والكتاب الذين بهروه يوماً ، وقد يؤثر عليهم آخرين يجدهم أكثر إشباعاً لعقله برؤيتهم العميقة ، أو أقدر على لمس دقائق الموقف الإنسانى المعقد بفنهم الناضج ، ولكننى أحسب أنه

لا يستطيع أن يتخلى عن القرابة الروحية التى تربطه بأولئك الشعراء والكتاب فى وقت تفتحت فيه كل طاقاته النفسية لتعانق بكارة العالم . وأظن أن الذى اجتذبنى إلى طاغور ثم إلى تشيكوف ودستويفسكى وسائر العمالقة الروس هو ذلك النسغ الشرقى الذى أحسسته فى كتاباتهم ، ولم يكن هو كل خصائصهم بالطبع ، ولكنه كان متلبساً بفنهم وفكرهم بحيث لا يمكن فصله عنهما . فلما أخذ العالم يستعد للاحتفال بذكرى طاغور ، وفكرت مصر (أو « الجمهورية العربية المتحدة ») أن تشارك فى هذا الاحتفال ، رجعت إلى هواى القديم ، بعد أن شغلت بتاريخ كتاب الشعر فى الثقافة العربية ، وطرحت فكرة « الأدب القومى » فى عدد من المقالات فى صحف سيارة ، فوجدت أن المدخل الطبيعى لدراسة فن طاغور — وفلسفته الفنية أيضا — هو شعراء البنغال الشعبيون ، والمفكرون الدينيون الاصلاحيون (فالفلسفة الهندية — مثلها مثل الفلسفة الإسلامية — لا تكاد تتميز عن الدين تميز اللاهوت المسيحى عن الفلسفة الغربية) . ومع قلة بضاعتى من الثقافة الهندية فقد حاولت أن أكتب سيرة فنية لطاغور على خلفية من هذه الثقافة : ثم حاولت فى المقال الذى بين يديك الآن أن أفهم نظريته الفنية فى ضوء الفلسفة الهندية أيضا . ولا أظننى فعلت هذا كله عامداً لأدعم قضيتى الكبرى . وكل ما يمكننى قوله هو أن اتجاهى الفكرى هو الذى دعانى إلى أن التمس أصول هذه النظرية الفنية فى ثقافة قومه ، بدلا من أن أدخله فى زمرة الرومنسيين الأوربيين ، وهو أمر يبدو ممكناً . ولكننى أدع للقارىء — وقد جمعت له النصوص من كلام طاغور وصنفتها بغاية ما استطعت من الحياد والموضوعية — أن يختار التفسير الأصوب .

أما أنا فحسبى أن هذا المقال جاء مؤكداً لأصالة فن شرقى ،

ونظـرة شرقية إلى الفـن • ولا تعنى الأصـالة الاختـلاف فى كل شىء • فمادة الفكر الإنسـانى والفن الإنسـانى واحـدة فى كل العصور وكل الأمم ، ولكن « المنظور » يختلف ، فيضيف كل إضـافته الخـلاقة إلى التراث الإنسـانى الحى المتجـدد •



لم تكن دعـوة احمـد امين ، فى أوائل الثلاثينيات ، إلى « تأديـب الفلسفة من أجـل فلسـفة الأدب » جديدة كل الجـدة • فقـد بـدأ شـبلى شـميل ، منذ أواخـر القرن الماضى ، يشرح فلسـفة النشـوء والارتقـاء ، ويدعـو صراحة إلى تقـديم دراسـة العلوم على دراسة الآداب ، وتـلاه احمد لطفى السـيد الذى ترجم بعض مؤلفات ارسـطو ، هذا فى بـاب تاديب الفلسـفة ، اما فى بـاب فلسـفة الأدب فلعـل فلسـفة الزهاوى المادية فى شعره كانت أكثر مما يطيق الشعر ••• ولكن الذى لا شـك فيـه أن اعلام الشـعر والنثر الذين كادوا يستأثرون باهتمـام الناشـئين فى ذلك العهـد كانوا قليلى الاهتمـام بالفلسفة • ويمكن أن تعـد دعـوة أحمـد أمين لوناً من هجـوم المجددين على القدماء ، إذ كانت ضحالة الفكـر إحدى الكبر التى رُمى بهـا شـوقى وحافظ والمنفلوطى •وقد كاد النصر يتم للمجـددين فى هـذا الأمـر كمـا فى غـيره ، فقـل أن تجـد بين الأسـماء الكبيرة فى أدبنـا اليـوم من لا يهتم بالفلسـفة ، ومنهم ـ كالأسـتاذ توفيق الحكيم ـ من راح يصـوغ لنفسـه مذهباً فى الوجـود ، أو فلسـفة للتاريخ • وقـد ابـرز العقدان اللذان أعقبـا الحرب العالمية الثانية اتجاهين فكريين جديدين على العـالم العربى ، كان لهمـا اثر واضح فى إشـاعة الاهتمـام بالفلسفة : الاتجـاه الأول هو الفلسفة الماركسية وقد تاثر بهـا شباب كثيرون من خـلال الحـركات اليسـارية التى اخذت تطفو على سـطح السياسة العربيـة ، والاتجـاه الثانى هو الفلسفة الوجودية ـ ولاسيما الوجودية الفرنسـية التى زاحمت الماركسـية أحياناً واندمجت معهـا أحياناً اخـرى • ولا شـك أن كتـابات سارتر كانت النمـوذج الأسمى لمـا طمح إليـه مفكر عربى ، مثل

احمـد أمين ، من تأديب الفلسـفة وفلسـفة الأدب . فلا عجب إذا أصبح من الأسماء الشائعة التى يعرفها المثقفـون وغير المثقفين فى العـالم العربى . وأذكـر أنه دعى مرة إلى القـاهرة ، ونظمت له محاضرة فى قاعة الاحتفالات الكبرى فى جامعتهـا ، فلـم يبـق كرسى واحـد خـال ، ولبث الكثيرون وقوفاً لدى الأبواب . وكانت الكثرة الغالبـة من هؤلاء لا يفقهـون كلمـة مما يقـول ، ولكنهم جاءوا ليشهدوا رجـلا ضئيل الجسـم ، متقـدما فى السـن ، يلبس نظـارة سميكة ، ولا يكاد يُرى منـه إلا رأسـه وكتفـاه وراء المنضـدة التى وضعوها له ، ولا يسـمع من صـوته إلا نتف متناثرة لا يجتمع منهـا — حتى لمن شـدوا شيئاً من فلسـفته — معنى واضح .

هكذا دخلت الفلسـفة الغربية مـرة أخـرى بقضها وقضيضها (مـع أنهـا لم تغب قط عن الميـدان) . وكانت هذه المـرة شـديدة الجلبة ، فقد كانت تعـد بحلول لكل مشـكلات العـالم ، والعالم الحـديث بالذات . وتعلق بهـا الشـباب الجامعيون على وجـه الخصوص ، وراحوا يترجمونها إلى مبـادىء لثـورة عربيـة ، كمـا راح النقـاد يترجمونها إلى « نقـد ايديولوجى » ، ولاسيما حين جعل المشايعون للثقافة الإنجليزية الأمريكيـة يروجـون لنقـد إليوت ومن ورائه مدرسـة النقـد الجديد .

لم تسفر هذه الجلبة كلهـا عن شىء ذى بـال ، لا فى مجـال الثورة العربيـة ولا فى مجـال الأدب والنقـد . بل كان التخبط والعجـلة طابع المرحـلة كلهـا ، وظل توجيه الحياة العملية بأيدى أناس لا يعنـون كثيراً بأمور الفكر ، بل لعلهم يضمرون احتقارها والسخرية منهـا ، كمـا ظـل الكتـاب الذين يضمنون أعلى معـدل من التوزيع لناشريهم هم أولئك الذين دأبت على فرضهم أجهـزة الإعـلام العمـلاقة ، وهؤلاء ظلوا يطبعـون أذواق الناس على الضحالة والفجاجة . ولعل مؤرخى الأدب حين يرصـدون هذه الفترة التى امتدت منذ أواسط الخمسينيات ولم تنجل حتى اليوم ، أن يسجلوا فترات محمـومة من نشـاط طليعى ، قلمـا يستطيع أو قلمـا تتـاح لـه الفرصـة أن يضرب بجـذوره بين الجماهير ، وطوفاناً متزايداً من الأدب الرخيص أو ما يسميه بعض النقـاد « ما تحت الأدب » تغـذيه

أجهـزة الإعـلام المتضخمة · ولعل هؤلاء المؤرخين لن ينسوا الألـوان الكثيرة المركبـة من هذين اللونين الأساسيين ، ولا سيما تلك الأعمـال التافهة التى تتزيّا بزىّ أحـد المذاهـب الغربية فى الفكر أو الفن ، فإذا فتشـت تحت هذا الزى المستعار لم تجـد إلا عيداناً جافة كتلك التى تفـزّع بهـا الطيـور ·

واتسعت الفجـوة بين « ثقافة الجماهير » و « ثقافة الخاصة » فى مجـال النقـد على وجـه الخصـوص · وظهـر فى الغرب - الذى مازلنـا نولّى وجوهنا شطره - مذهب جـديد بعد الماركسـية والوجودية ، وهو البنيوية التى لم يكد شبابنا يسمعون بها حتى تلقفوها فى ظمـأ المتلهف إلى كل جـديد · وقبـل أن يستوعبوها أو يحسـنوا فهمهـا أو يزهـدوا فيهـا ، بـل قبـل ان يشـفوا تماماً من الماركسيـة والوجودية ، طرقت اسـماعهم كلمـة احـدث وهى « الهرمنيوطيقا » فتداخلـت المصطلحات واختلط الحابل بالنابل ، وسـاء ظن جماهير المتأدبين بل عقـلاء المجددين بهـذه البـدع التى تشـبه الخزعبـلات ، حتى أعلن بعضهم يأسـه من جمـاعة النقـاد · وهكذا لم يزدنا ما حاولنا تعلمـه من الغرب إلا تشويشا · وسر ذلك فيما أرى هـو أن الموجـة العاتية اقتلعتنا من أقدامنـا فنحـن فى الخضم غرقى · ولو حرصنا على هويتنا الثقافية لعرفنا اتجـاهنا وملكنا أمـورنا ·

و لقـد عرانى من هذه الحـال جزع لم يلبث أن فاض على لسـانى ، فدعـانى المشرفون على تحـرير مجـلة « فصـول » القاهرية إلى كتـابة مقـال تفضلوا علىّ بعنوانه « موقف من البنيوية » · وهـو ثالث هـذه المقـالات الأربع · وقـد هالنى العنوان لأنى لم أرد أن افهم « الموقف » على نحو وجودى بل ظلت تدوى فى اذنى هذه الآية الكريمة « وكنا نخوض مـع الخائضين » · ولكنى رأيت إثـم السكوت أكبر من إثـم النطـق ، فكان هذا المقـال · وإنى لأذكـر للإخـوة الكرام الكاتبين القارئين كلمـات طيبـة حيوا بهـا هذا المقـال ، وأخص الأديب التونسى الأستاذ نور الدين

صمود ، الذى أطراه فى كتاب إلى المجلة إطراء كاد ينسينى جهلى ، لولا أن حملته على مشاركة الكاتب الفاضل ، وكثيرين غيره ، مشاركتهم إياى فى الهم الذى حدثتك عنه كثيراً فى هذه الكلمة . ولعل هذه الاستجابة التى تجاوزت ما كنت أتوقع ، هى التى دعتنى إلى أن أضم هذا المقال إلى إخوته ليستوى منها الكتاب الذى بين يديك .



أما رابع هذه المقالات فهو الذى خصصته لشاعرنا الفقيد صلاح عبد الصبور . وكان صلاح أخاً وصديقاً ، تتوثق علاقتى به أحياناً وتفتر أحياناً ، وظل دائماً أجد فيما يكتبه كثيراً مما أود أن أكتبه أنا ، ولعل هذا كان شأنه معى أيضاً . فكنت وإياه كما قال أبو تمام عن صاحبه على بن الجهم :

إن يُكد مُطرف الإخاء فإننا
نمسى ونصبح فى إخاء تالد

أو يختلف ماء الوداد فماؤنا
عذب تحدّر من غمام واحد

أو يفترق نسبٌ يؤلف بيننا
أدب أقمناه مقام الوالد

سوى أن ما ألف بيننا كان أدباً وهماً وألما . وكنت أرى فيه أصدق شعراء عصرنا تصويراً لهموم هذا العصر . وقد أثمرت شاعرية صلاح بين عواصف الإساءة وصقيع التجاهل ، فقد عاش حياته الشعرية كلها فى تلك الفترة المضطربة التى وصفتها لك آنفاً ، وكانت القراءة الكثيرة المستقلة هى وسيلته لفهم عالمه ، وإخلاصه لشاعريته هو الحبل الذى اعتصم به وسط مغريات الشهرة والجاه . وعندما تفرّق أهل

الأدب شيعا ابى إلا أن يكون الشعر شيعته ، فكان له ما اراد ، ومات فناء فى محبوبه .

كنت اجد فيه كثيراً من صفات شاعرى الأثير القديم : رابندرانات طاغور . وعندما رجع من الهند رأيت سمرة وجهه قد مازجتها حمرة نحاسية ، وشعره الغزير وقد فضضه الشيب ، فإذا الشبه واضح حتى فى الملامح . ولابد أن طاغور - ولم أره إلا فى الصور - كان فى نظراته أيضا ذلك السكون الذكى الحنون . كان موت صلاح عبد الصبور فى الحادية والخمسين فجيعة كبيرة ، ولكنه كان انتصاراً عظيماً أيضا ، لأنه استطاع أن يقول كلمته قبل أن يمضى .

لا أدرى هل كان يدور بخلد استاذنا أحمد أمين وهو يتحدث عن تأديب الفلسفة وفلسفة الأدب ، كما يتحدث عالم النبات عن تطعيم صنف من النبات بصنف آخر ، أنه سيكون من تلاميذه أو تلاميذ تلاميذه من لا يجد لمعاناته ترياقاً إلا فى الفلسفة ، ومن تستحيل الفلسفة لديه غراماً يزلزل كيانه ، ومن تتوحد معاناة الوجود ومعاناة الفكر عنده فلا تكون إلا شعراً كهذا الشعر ، الذى يعتصر أعمق أعماق الإنسان ؟ لم يكن صلاح عبد الصبور بحاجة إلى أن ينفى عن نفسه التأثر بالماركسية ، والتأثر بالوجودية ، والتأثر بنيتشة ، والتأثر باليوت ، والتأثر بالمعرى ، والتأثر بالمتصوفة ، لكى يدعى الأصالة . فالأصالة كانت شعره . وإذا التبس عليك ذلك فحاول أن تنسب مقطعاً واحداً من قصيدة له إلى شاعر قديم أو حديث ، ولن تستطيع .

لقد ترك صلاح عبد الصبور الطريق لاحباً لمن يريدون السير فيه ، وإنه لطريق ممتد بغير حدود .



وبعد ، فقد هممت أن أعيد النظر فى هذه المقالات قبل أن أجعل منها كتاباً . ولكنى لم ألبث أن رجعت عن ذلك ، أو قل إن المقالات

نفسـها لم تطـاوعنى عليه • لقـد كتبت فى فترات متباعـدة وموضوعات متفرقة ، ومن الصعب ان استعيد القراءات او الافكار التى كانت تحيط بكل مقـال • ومن الصعب كذلك ان أجـردها — او اجرد بعضها — من تلك الانفجـارات التى كانـت تقتحـم اسـتواء الاسـلوب المنطقى ، دون ان اجردها من طبيعتها • ثم إننى لن استطيع — على كل حـال — ان الـم اطرافهـا لأجعـل لها عنـوانا طموحاً مثـل « نحـو نظـرية عربيـة فى الفـن » ، فمازال بينهـا وبين هذه الغـاية آماد بعيـدة • فلأقنع اذن بهـذا العنـوان العـام الـذى اخترته • وليكن عـذرى امـام القـارىء إذ أجمـع لـه هـذه المقـالات التى تشـير اكثر مما تشـرح ، وتجمجـم اكثر مما تبين ، انهـا غـاية ما بلغه جهـدى فى هـذا البـاب ، او انى لا املك الصبر ولا آمل فى فسحة من الأجل تكفى لأن ابـدع له نظـرية عربية فى الفـن أو لأن استقرئها من التراث • ثم ماذا ؟ لأكن صريحا : لقـــد اخترت فيمـا مضى من عمـــرى ان اكـون معلما • ولكنى كنـت اسـوأ المعلمين • وكثيراً ما قلت لتلاميذى : لا تحسـبوا انى جئت لأعلمكم شيئا ما : فليس لى إلا غاية واحـدة وهى أن انسيكم ما تعلمتموه • وما اظـن ان هذا الكاتب خير من ذاك المعلم • وما دامت هذه غـايته فيجب الا تطلب منـه ان يملأ معدتك بطعـام دسـم ، بـل أن يسـاعدك على إفراغهـا من فضـلات ضـارة (ومعذرة للتشبيه) • وقـد تجـد ذلك مقلقـا بعض الشىء ، ولكنك توافقنى ولا شـك على انه ضرورى • وقد سبقتك إليـه على كل حـال :

لا أذود الطـير عن شـــجر قـد بلـوتُ المـرّ من ثمـــرهْ

المؤثرات الفلسفية والكلامية

فى النقد العربى والبلاغة العربية

ساحاول فى هذا المقال أن أوضح بعض المعالم البارزة فى الفكر النقدى والبلاغى عند العرب ، مما لا يمكن فهمه حق الفهم الا بالرجوع الى مسائل علم الكلام وكتب الفلسفة اليونانية التى ترجمت الى العربية ثم تناولها فلاسفة العرب بالتلخيص ، مازجين التلخيص بالتفسير فى معظم الأحيان ، بحيث أصبحت جزءا من نسيج الثقافة العربية لا يمكن فصله عن سائر الأجزاء .

هناك سمات للتاثير الفلسفى والكلامى لا يخطئها الناظر فى كتب البلاغة المدرسية على وجه الخصوص . فالتعريف والحد والقسمة المنطقية منهج ملتزم فى جميع الابواب ، وهذا حظ مشترك بينها وبين سائر العلوم فى ذلك العصر اذ كان المنطق الصورى هو الاداة الوحيدة المعروفة لضبط مسائل العلم . ولكن الأمر لا يقتصر على التزام المنطق باعتباره منهجا ، بل ان البلاغة استعارت الكثير من مباحثه ، ولم يكن أمامها غير ذلك مادام المنطق الصورى الأرسطى ، فى أصل بذاته ، مستمدا من اللغة . وهكذا أقيم علم المعانى على مبحث القضايا ، واقيم علم البيان على مبحث دلالة المفردات ، بل ان كتب البلاغة استعارت مبحث الدلالة بحذافيره من كتب المنطق . والى جانب هذا التاثير المنطقى الذى يتغلغل فى كتب البلاغة منهجا وبناء واسلوبا نجد مباحث اخذت كما هى من علم الكلام ، مثل مبحث الصدق والكذب ، او جعلت تطبيقا مباشرا لبعض مبادئه ، مثل مبحث المجاز العقلى ، كما نجد تاثيرا واضحا لمباحث علم النفس (كما عرفه القدماء) فى كلام البلاغيين عن « الجامع » فى باب الفصل والوصل وباب التشبيه .

هذه اشارات موجزة الى بعض جوانب التاثير الفلسفى والكلامى فى البلاغة العربية ، مما لا يحتاج اثباته إلى أكثر من مراجعة النصوص ،

وان كان التشريح العلمى للبلاغة العربيــة يتطلب البحــث فى تفصيلاته واتجاهاته وآثاره . وعسى أن يقيض اللــه لتاريخ البلاغــة العربيــة من يقــوم بذلك .

أما محاولتنا هذه فستدور حــول موضــوع واحد ، نــراه موضوعا جوهريا فى فلسفة الفن ، ان لم يكن هــو اســاس هذه الفلســفة . وهــل ثمــة موضــوع شغل الفلاسفة والنقــاد اكثر مما شغلهم موضــوع « الشــكل والمحتــوى » فى الفن على وجــه العموم ، والأدب على وجــه الخصوص ؟ اننــا حين ندرس هذه القضية فى البلاغة العربيــة والنقد العربى لنطمــع ان نطل من خــلال هذا الموضــوع على الفلسفة الفنية فى الثقافة العربية ، وعلى طبيعة الفن العربى نفســه ، وأن نصفهما فى لغــة عالمية تبرز الموقف العربى من هذه المشكلة . وهى مشكلة فلسفية ولابد ، مهمــا اختلف النقــاد والبلاغيــون فى درجــة وعيهم بهــا .

ولابد — كذلك — من التمييز بين الفلســفة وعلم الكلام ، إذ كان لكل منهمــا منهجــه الخاص فى طرح المشكلات وبحثهــا ، — وإن تشــابها فى موضــوع البحث وهو الوجــود بمختلف اشكاله ، وأسلوب البحث وهو النظر العقلى بمعناه العــام ، .وكان كلاهما مطالبا بأن يقــدم فلســفة فنية مناسبة لطبيعة المشــكلات التى طرحها وطريقته فى بحثهــا .

أما علم الكلام فقد نشــأ مناظرة لأصحاب الديانات التى احتــك بهــا المســلمون ، وجــدالا بين فــرق المســلمين انفسهم . فهو — ككل فلســفة دينيــة — يقــدم فكرة الالوهية ثم يحــدد مفهومها ليفسر الوجــود واعمــال البشر طبقا لهذا المفهــوم . وبما ان الاســلام يقــوم على اصلين عظيمين وهمــا القرآن والســنة فقد كان منهج المتكلمين مزيجا من النظــر العقلى وتفسير النصوص . ونصوص القرآن والســنة صريحة فى التنزيه المطــلق ، ومن ثم اعتمــد المتكلمون هذا الاصــل فى الرد على المشبهة الذين تمســكوا بحرفية بعض النصوص مثل « ولتصنع على عينى » ، « يد اللــه فــوق أيديهم » ، « ويبقى وجــه ربك » . على اننــا لا نلبث أن نجــدهم منهمكين

فى قضية كادت تحجب كل ما عداها ، اذ أصبحت مقياسا للحكم بالايمان والكفر عند فريقتين من المسلمين ، وهى قضية « خلق القرآن » ، التى أضحت ، بفضل انحياز الدولة الى أحد طرفيها « محنة خلق القرآن » .

ان استقصاء البحث فى هذه القضية ، وما عساه يكون كامنا خلفها من دوافع سياسية أو غيرها ، أمر خارج عن غرضنا الآن . وانما نحاول أن ننظر ان كانت قد أسهمت فى تشكيل نظرية فنية . ويقتضينا النظر فى ذلك ان نعرف مكانها من الفكر الدينى . وأول ما يستوقف نظرنا فى هذا المجال هو اسم « الكلام » نفسه ، فقد ذكر ابن خلدون سببين محتملين لهذه التسمية : أولهما انه علم لا تعلق له بالعمل ـ كالفقه ـ وانما هو « كلام » محض ، وثانيهما انه نشأ من تنازعهم فى اثبات « الكلام النفسى » (١) . وقضية الكلام النفسى هى قضية خلق القرآن بغير اختلاف . واذن فقد كانت هذه القضية ، من أول الامر ، هى لب الفلسفة الدينية الاسلامية . والاحتمال الأول الذى ذكره ابن خلدون لا يخرج عن هذه الفكرة أيضا ، لان خلوص علم الكلام لبحث العقيدة الدينية دون الاعمال الظاهرة مبنى على ان العقيدة ، ومستقرها النفس ، تسبق الشعائر . وقد استدل بعض أئمة المتكلمين على الكلام النفسى بقول الرسول صلى الله عليه وسلم : « الندم توبة » (٢) . فكان علم الكلام مرجعه فى النهاية ، وعلى الاحتمالين اللذين ذكرهما ابن خلدون ، الى المعنى الحرفى للفظة « الكلام » . ومن ثم نتوقع أن يرتكز على نظرية فى اللغة ، ومن حيث منهجه أن يقرن النظر العقلى بتفسير النصوص .

والواقع ان تسمية « الكلام النفسى » دالة على هذه النظرية . ولكن شرحها ـ من حيث هى نظرية لغوية ـ يقتضى البدء ببيان أصولها الإعتقادية .

لقد سبق القول ان علم الكلام ، ككل فلسفة دينية ، يقدم فكرة الالوهية ثم يبنى عليها تصورا للوجود . ومعنى ذلك ان وجود الله معلوم عندهم بالضرورة ، وانما يكون البحث فى صفاته ، والبحث فى صفات الله كالعلم والقدرة هو البحث فى علاقته بالكون والانسان . واذا كانت فكرة الالوهية فى مختلف صورها تنزع دائما نحو المطلق - اى القدرة المطلقة التى لا يمتنع دونها شىء والعلم المطلق الذى لا يخفى عليه شىء الخ - فستبقى المشكلة الاساسية فى كل فلسفة دينية هى تصور الرابطة بين هذا المطلق وبين الكون الحادث المتغير ، بما فيه الانسان .

وبما ان الاسلام جاء بتنزيه الله عن الشريك والوالد والولد ، واكد ان الرسول بشر يوحى اليه ، فقد أصبح كلامه الموحى الى رسوله هو الرابطة الدائمة بين وجوده المطلق وبين العالم المتغير الفانى . فكيف يمكن اذن ان نتصور كلام الله ؟ هل نتصوره مخلوقا كسائر مخلوقات الله التى تقيد بزمان ومكان ويجوز عليها التغير والاختلاف واذن فلا تكون ثمة صلة بيننا وبين المطلق ، أم نتصوره قديما كالذات الالهية واذن يلزمنا القول بالتشبيه وان كلام الله مؤلف من أصوات وحروف ككلام البشر ، أو القول بالتجسيد وان القديم (المطلق) يمكن أن يحل فى المحدث (الجزئى) ويختلط به ، وهذه مقولة لا تختلف كثيرا عن دعوى التبعض أو الحلول ؟

كانت نظرية « الكلام النفسى » هى الحل الذى قدمه الاشاعرة لهذه المشكلة . ويلخصها الباقلانى بقوله :

« ان الكلام الحقيقى هو المعنى الموجود فى النفس ، لكن جعل عليه امارات تدل عليه ، فتارة يكون قولا بلسان على حكم اهل ذلك اللسان وما اصطلحوا عليه وجرى عرفهم به وجعل لغة لهم ، وقد بين تعالى ذلك بقوله : (وما أرسلنا من رسول الا بلسان قومه ليبين لهم ١٤ - ٤) فاخبر تعالى انه أرسل موسى عليه السلام الى بنى اسرائيل بلسان عبرانى ، فافهم كلام الله القديم القائم بالنفس بالعبرانية ، وبعث عيسى

عليه السلام بلسان سريانى ، فأفهم كلام الله القديم بلسانهم ، وبعث نبينا صلى الله عليه وسلم بلسان العرب ، فأفهم قومه كلام الله القديم القائم بالنفس بكلامهم ، فلغة العرب غير لغة العبرانية ولغة السريانية وغيرهما ، لكن الكلام القديم القائم بالنفس شىء واحد لا يختلف ولا يتغير . وقد يدل على الكلام القائم بالنفس الخطوط المصطلح عليها بين اهل كل خط ، فيقوم الخط في الدلالة مقام النطق باللسان ....

« فصح ان الكلام الحقيقى هو المعنى القائم بالنفس دون غيره ، وانما الغير دليل عليه بحكم التواضع والاصطلاح ، ويجوز أن يسمى كلاما اذ هو دليل على الكلام ، لا انه نفس الكلام الحقيقى »(٣) .

ويستدل الباقلانى على ذلك بأدلة من القرآن والسنة ، كقوله تعالى فى قصة زكريا عليه السلام : « آيتك الا تكلم الناس ثلاثة أيام الا رمزا » (٣ ـ ٤١) وقول الرسول صلى الله عليه وسلم : « يا معشر من آمن بلسانه ولم يدخل الايمان قلبه » ، ومن الشعر بقول الاخطل :

ان الكلام لفى الفؤاد وانما

جعل اللسان على الفؤاد دليلا

ومن الواقع بحال الاصم الابكم الذى يفهمنا كلامه القائم بنفسه ونفهمه كلامنا القائم بانفسنا بالاشارة دون نطق اللسان .

ولقد كان من الممكن ـ عقلا ـ ان يبنى على هذه النظرية علم جديد يسمى « علم الرموز » اعتمادا على ورود الكلمة فى القرآن الكريم فى قصة نبى الله زكريا ، قبل أن تسمع دعوة دى سوسير الى « السيميولوجية » بزمن طويل ، ولاسيما ان الكلام على الرموز أو العلاقات قد عرف لدى الطبقة الثانية من المعتزلة كما نرى فى حديث الجاحظ فى « باب البيان » (٤) ، وقد نقل الاشعرى عن « جماعة من أهل النظر » ان كلام الانسان ليس بحروف (٥) . ولعل بحثا اعمق فى هذه النقطة ان يكشف

عن جـديد ، اما الآن فالذى يبدو لنـا ان المتكلمين ظلوا يدورون حـول الكلام المسموع والمقروء ، وإن لم يكن يشغلهم إلا القرآن ، ومعنى كـونه « كلام الله » ، أو بعبـارة اخرى : اذا قرأ قارىء « القرآن » ، أوسمعه من قارىء ، فهل ما يقرؤه القارىء أو يسمعه السامع هـو « كلام الله » ؟

ينقل الاشعرى أقـوالا كثـيرة للمتكلمين السـابقين فى هذه المسـألة ، تتفاوت بين القول باننا لا نسمع كلام اللـه الا بمعنى اننـا نفهمه ، وانما نسمعه متلوا أو نسمع تلاوته ، وبين ان كلام الله سبحانه يسمع لانه صوت ، وكلام البشر لا يسمع لانه ليس بصـوت ، الا على معنى ان دلائله التى هى اصـوات مقطعة تسـمع ، وهذا القـول الأخير هو قول النظـام (٦) . وهـو قول غريب ، ولعل فيه اشارة الى حديث ابن مسعود : اذا تكلم الله بالوحى سمع أهل السموات صلصلة كصلصلة السلسلة على الصفوان (٧) .

اما الباقلانى فيقول ان كلام الله « مسموع بالآذان وان كان مخالفـا لسائر اللغات ، وجميع الاصوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » (٨) . ويردف ذلك بقوله بعد بضعة أسطر : « انـه لا يجـوز أن يحكى كـلام اللـه عز وجل ولا أن يلفظ به ، لان حكاية الشىء مثله وما يقـاربه ، وكلام اللـه تعالى لا مثل له من كلام البشر ، ولا يجـوز أن يلفظ به بتكلم الخلق لان ذلك يوجب كـون كلام اللـه تعالى قائما بذاتين قديم ومحـدث ، وذلك خـلاف الاجمـاع والمعقـول » .

ثم يعود فيقول فى تفسير قوله تعالى : « انما أمـرت أن أعبد رب هذه البـلدة الذى حرمها وله كل شىء وامرت أن اكـون من المسلمين ، وان أتلو القرآن » (٢٧ ـ ٩١ و ٩٢) : « فالمعبـود غير العبـادة التى هى فعل الرسـول ، فكذلك التـلاوة غير المتلو ، لان التـلاوة فعل الرسول وهو المأمور بهـا ، والمتلو كلامه القـديم ، ولم يأمـره أن يأتى بكلامـه القـديم ، لان ذلك لا يتصـور الامـر به ولا يدخـل تحت قدرة مخلوق ، انما أمر بتلاوة كلامه ، كما أمر بعبادته ، وعبادته غيره ، فكذلك تلاوة كلامه غير كلامه » (٩) .

وبعض هذا الكلام بديهى لا يرتاب فيه انسان . فقارىء القرآن يؤديه على قدر علمه وفهمه ، وسامعه يعيه على قدر علمه وفهمه . ولكن جمهور المسلمين يؤمنون انهم يقرءون كلام الله حقيقة لا مجازا ، ويسمعون كلام الله حقيقة لا مجازا . فالفرق بين التلاوة والمتلو - وهى تفرقة أخذها الباقلانى عن بعض المتكلمين السابقين - لا يبلغ عندهم حد المغايرة ، ولا يمكن - عقلا - ان يبلغها ، والمسلم العادى يتوق بفطرته الى ما يقربه من الله ، وربما قنع بالشىء القليل من ذلك ، ولكنه يحرص على هذا الشىء القليل ، ولا يحب أن يكتسح فى كلمة المغايرة .

لابد اذن من الجمع بين القديم والمحدث ، بين المطلق والمحدود . والحل الذى نستظهره من كلام الباقلانى ، وان لم نقع على نص صريح فيه ، هو ان القرآن قديم ومخلوق فى الوقت نفسه ، قديم من حيث هو « كلام نفسى » ، عبرت عنه الكتب السماوية المتعاقبة ، وان لم تستوعبه جميعه لانه غير متناه (قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا) . (١٨ - ١٠٩) ، ومخلوق من حيث العبارة التى جاءت بلغة العرب وعلى طريقتهم فى النظم . وقد أوضح الباقلانى هذا المعنى بجلاء تام وان لم يتورط كما تورط المعتزلة من قبله فى استعمال عبارة « خلق القرآن » ، وذلك فى قوله :

« ويجب أن يعلم ان كلام الله تعالى منزل على قلب النبى صلى الله عليه وسلم نزول اعلام وافهام ، لا نزول حركة وانتقال . والدليل على ذلك قوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين . نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين (٢٦ - ١٩٢ الى ١٩٥) .. والمنزل على الوجه الذى بيناه من كونه نزول اعلام وافهام لا نزول حركة وانتقال كلام الله تعالى القديم الأزلى القائم بذاته ، لقوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين ٢٦ - ١٩٢) والمنزل عليه قلب النبى صلى الله عليه وسلم لقوله تعالى : (على قلبك لتكون من المنذرين ٢٦ - ١٩٤) والمنزل به هو اللغة العربية التى تلا بها جبريل ، ونحن نتلو

بهـا الى يوم القيامة ، لقـوله تعـالى (بلسـان عربى مبين ٢٦ ــ ١٩٥) والنازل على الحقيقة المنتقـل من قطـر الى قطـر ، قـول جبريل عليـه السـلام • » (١٠) •

ولعله أراد ان يمهـد لهذا المعنى حين قال فى موضـع سـابق :

« ويجب ان يعـلم ان كلام اللـه تعـالى مكتـوب فى المصاحف على الحقيقة كما قال (انه لقرآن كريم • فى كتاب مكنون ٥٦ ــ ٧٧ و ٧٨) وهو فى مصاحفنا مكتوب على الوجه الذى هو مكتوب فى اللوح المحفوظ ، كما قال تعالى : (بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ ٨٥ ــ ٢١ و ٢٢) • » ثم يردف ذلك بقوله « لكن نحن نعلم وكل عاقل ان كلام الله الـذى هـو مكتوب فى اللوح المحفوظ [هو القرآن المكتـوب فى مصاحفنا] (١٠) شىء واحـد لا يختلف ولا يتغير ، وان اللـوح غـير أوراق مصاحفنا ، وان الخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا ، وان القلم الذى كتب فى اللوح غير اقلامنا • وكذلك كل ما اختلف وغاير غيره واختص بمكان دون مكان وزمان دون زمان فهـو مخلوق مربـوب ، وكل ما هـو على صـفة واحدة لا يختلف ولا يتغير ، ولا يجـوز عليه شىء من صفات الخلق ، فكذلك هو كلام الله تعالى القديم وجميع صفات ذاته » (١١) •

فمع ان بداية هذه الفقرة توهم خـلاف نظريته فى الكلام النفسى ، فانه فى الواقع يمهد لهذه النظرية حين ينبه الى أن اللوح المحفوظ غـير أوراق مصاحفنا والخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا والقلم الذى كتب فى اللوح غـير أقلامنـا • ثـم يعمم فيضـع حـدا فاصـلا بين المخلوق المحدود بالزمان وبين القديم الذى لا يختلف ولا يتغير •

ويمهد للنظرية نفسـها ــ بطريقـة اخـرى ــ حـين يتحـدث عن السـماع فيقـول :

« ويجب أن يعلم ان كلام الله تعالى مسموع لنـا على الحقيقة لكن بواسطة وهو القارىء • دليل ذلك قوله تعالى : (وان احـد من المشركين

استجارك فاجره حتى يسمع كلام الله ٩ ـ ٦) . واعلم ان المسموع هـو كلام الله القـديم ، صفة لله تعـالى قديمة موجـودة لا بوجـود السامع لهـا ، وانمـا الموجـود بعد أن لم يكن هو سـمع السـامع وفهم الفاهم لكلام الله تعـالى ، يحـدث الله تعالى لـه سـمعا اذا أراد أن يسمعه كلامه ، وفهما اذا أراد أن يفهمه كلامه ، لا ان المسـموع لم يكن ثم كان عنـد السمع والفهم . وهذا كما ان الله موجـود قديم بوجـود قديم ، واذا خلق رجـلا أو امرأة لعبـادته وسهل له العبـادة التى لم تكن ثم كانت فانـه يصير عابدا لله تعـالى ، الذى هـو موجـود قديم دائم قبل العبادة وبعدها ، وانما الذى لم يكن ثم كان هو العابـد والعبادة فافهم الحـق وحـدوده » (١٢) .

فالذى يبدو من هذه لفقرة ـ للوهلة الاولى ـ انهـا مناقضـة لقـوله فيما سبق ان كلام الله « مسموع بالآذان وان كان مخالفا لسـائر اللغات ، وجميع الاصـوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » . اذ كيف يكون كلام الله تعالى « مسموعا لنا على الحقيقة » مع انه ليس من جنس المسموعات ؟ ولكننا ، بشىء من التامل ، نلاحظ أن قوله « مسموع لنا على الحقيقـة » مسـاو تماما لقـوله « مسـموع بالآذان » . وانمـا نتوهم ان بين العبارتين تناقضا اذا ظننا ان استدراكه بقـوله « لـكن بواسـطة وهو القارىء » تعنى ان كلام الله الذى نسمعه « على الحقيقة » هو الأصوات والحروف . وهو لم يتعرض لهذا المعنى باثبات أو نفى ، فوجب ان تفهم هذه العبـارة فى ضـوء العبـارة السابقة ، فيكون كلام اللـه المسـموع (بواسـطة القارىء) هو كلام الله القـديم ، « المخالف لسـائر اللغات وجميع الأصوات » ، يسمعه السامع ويفهمه بسمع وفهم يخلقهما الله فيـه ، ومثل هذا السمع وهذا الفهم يسـهل تصورهما على ضوء نظرية الخلق المتجـدد التى قال بهـا الاشاعرة . على خـلاف ما قال بـه المعتزلة من تولد بعض الاحـداث عن بعض .

على ان هذا النص الاخير يكشف لنا جانبا مهمـا من نظرية « الكلام النفسى » . فهذه النظـرية لم تقتصر على الجمع بين راى المعتزلة ورأى

اهل السنة فى خلق القرآن ، بان جعلت القرآن قديما ومخلوقا فى الوقت نفسه ، قديما من حيث حقيقته ، ومخلوقا من حيث ظاهره المنطوق او المكتوب ، والمحدد فى الزمان والمكان ، ولكنها اعترفت كذلك بالكشف الصوفى حين اقرت بأن كلام الله القديم يمكن أن يسمع ويفهم سمعا وفهما حقيقيين ، اذا خلق الله فى الانسان القدرة على سماعه وفهمه . ومن ثم امكن ان تتعايش هذه المناهج الفكرية الثلاثة فى الاسلام دون أن تقع بينها صراعات دموية عنيفة كالتى عرفت فى تاريخ المسيحية ، وانما كان محور الصراع فى الاسلام دائما هو الامامة ، اى السلطة السياسية .

- ٢ -

كتاب الباقلانى « اعجاز القرآن » لا يعد كتابا فى علم الكلام ، وان كان الباقلانى متكلما ، وكانت قضية الاعجاز من القضايا التى شغل بها علماء الكلام . والقول بأنها « من القضايا التى شغل بها علماء الكلام » لا يعنى انها من القضايا الكلامية الأصيلة ، لان هذه ، كما سبق القول ، انما تدور حول تحديد مفهوم الالوهية وتفسير الوجود طبقا لهذا المفهوم . لهذا نجد طريقة المتكلمين ، كالخطابى والرمانى ، فى معالجة موضوع الاعجاز ، تختلف عن الطريقة المألوفة فى كتب الكلام ، طريقة المناظرة التى تتلخص فى تقرير الاعتقادات وعرض حجج الخصوم ثم نقدها ، على نحو ما نجد لدى الباقلانى نفسه فى « التمهيد » و « الانصاف » . وهذا فرق لا ينبغى اغفاله كلما لوحظ الفرق بين « المدرسة الكلامية » و « المدرسة الادبية » فى درس البلاغة .

والحق انه اذا كانت قضية « خلق القرآن » قضية كلامية صرفا ، فمن العسير أن نتصور قضية « اعجاز القرآن » على النحو نفسه . لقد سيقت حجج كلامية فى الرد على القائلين بالصرفة ، ولكن بعد ان قرر اكثر المتكلمين — وبينهم من ذكرنا — ان الاعجاز صفة ذاتية فى القرآن نفسه ، موجودة حتى فى اقصر سورة ، لم يبق الا انها راجعة الى بلاغته ، ولا مدرك للبلاغة — عند المتكلمين كما عند غيرهم — الا الذوق . وهذا ما يقرره الباقلانى — على الخصوص — فى مواضع كثيرة من « اعجاز

القــرآن » ٠ فهــو لا يفتــا يكــرر ان الناس يتفاوتون فى معرفة وجــه اعجــازه بحسب تمكنهم من لســان العرب وتضلعهم من اساليب البلغاء ٠ بل ان الكتاب مبنى باسره على عرض النصوص ونقدها والموازنة بينها ٠ ولا يتعرض الباقلانى فى كتابه هذا للقضية الكلامية الا فى موضعين اثنــين فى أول الكتاب وآخــره (١٢) ، مصرحا فى الموضعين بان التحــدى انمــا كان بنظــم القرآن لا بالكلام القديم ٠ وكلامه فى الموضعين شديد الاختصار ، وهو يختم الأخير منهمــا بقوله : « ولم يجب أن نفسر ونذكــر موجــب هذا المذهب الذى حكيناه وما يتصل به لانه خارج عن غرض كتابنا الآن ٠٠» وهذه العبارة كافية وحدها فى الدلالة على انه اصطنع فى كتابه « اعجــاز القــرآن » ـ واعيا وعامدا ـ منهجا مغايرا لمنهجه فى كتبه الكلامية ٠

ولكن هذا لا يعنى ان الباقلانى تخلى عن نظــرية « الكلام النفسى » عندما شرع فى بحث اعجــاز القرآن ٠ بل ان العكس هو الصحيح ٠ فمادام منهجه فى هذا الكتاب قائما على اثبات الاعجــاز من خــلال المقارنة بين القرآن وبين أصناف الكلام البليغ التى عرفهــا العرب ، فمن الطبيعى ان يعتمــد هذه النظــرية التى تصلح للتطبيق على كلام البشر كمــا تصــلح للتطبيق على الكلام الموحى به من الله ٠ (بل ان لقائل ان يقــول ان نظرية « الكلام النفسى » ذاتهــا لم تســلم من شائبة التشبيه ، ولكن هذه نقطــة فرعية لا تعنينا الآن ٠) ومن الطبيعى أن يظهر البون الشــاسع بين كلام الله فى القــرآن ، المعبر عن القــديم ، وكلام البشر المعبر عن نفوســهم الفانية ، وان يظهر هذا البون مطــردا فى كل شىء : فى كلمــة كلمة من آياته ، وفى آية آية من ســوره ، وفى كل قصــة أو معنى او غرض مما تصرف فيــه القرآن ٠ ويلاحظ ان الباقلانى ينظر الى الكلمة فى ســياق الجملة ، والى الجملة فى ســياق الآية ، والى الآية فى ســياق القصــة ، والى القصــة فى سياق السورة ٠ وواضح من ذلك ان ادراكه لوحــدة الكلام المنظــوم يتطابق مع قوله ان النظــم ليس الا عبارة عن « الكلام النفسى » الذى هو سريرة صاحبه ، تستمد وحدتهــا من وحــدة وجوده ٠ ففضيلة

النظم هى الابانة ، واذا كان القرآن قد تحدى العرب بنظمه ، لا بالكلام النفسى الذى هو عبارة عنه ، فلا سبيل الى التحدث عن هذا الكلام النفسى عند القول فى الاعجاز ، بل لا سبيل الى التحدث عنه اطلاقا ، ولكن المبدا يظل قائما ، وهو « ان الكلام موضوع للابانة عن الاغراض التى فى النفوس » (١٤) . فلن يستقيم النظم لشاعر أو كاتب الا بأصلين : ان يكون باعثه « كلاما نفسيا » ، او بتعبيرنا الحديث ، ان يكون صادرا عن تجربة ، وان تطابق العبارة المعنى ، بلا فضول ولا تقصير .

وعلى هذين الاصلين يبنى الباقلانى نقده للشعر . فهو يستحسن من الشعر ما عبر عن حال صاحبه ، كشعر المتنبى وابن المعتز وابى فراس فى الفخر ، وشعر ابى نواس فى المجون ، وشعر ذى الرمة فى وصف الصحراء « والشىء اذا صدر من أهله وبدا من اصله وانتسب الى ذويه سلم فى نفسه وبانت فخامته وشوهد اثر الاستحقاق فيه ، واذا صدر من متكلف وبدا من متصنع بان اثر الغرابة عليه وظهرت مخايل الاستيحاش فيه . » (١٥) .

ومدار الصنعة على دقة التعبير عما فى النفس . ويسترعى النظر ، فى هذا المعنى ، تشبيه الباقلانى عمل الشاعر بعمل المصور ، وهو تشبيه يقع صحيحا فى ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر ، الا ان بين كلام ارسطو فى « الشعر » وكلام الباقلانى فرقا ياتى تفصيله بعد قليل . يقول الباقلانى : « وشبهوا الخط والنطق بالتصوير . وقد اجمعوا ان من احذق المصورين من صور لك الباكى المتضاحك والباكى الحزين والضاحك المستبشر ، وكما انه يحتاج الى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة فكذلك يحتاج الى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير . » (١٦) .

واذا كان مدار الصنعة على « تصوير ما فى النفس » ، لزم ان

تختلف طرائق الشعراء باختلاف طبائعهم . « ألا ترى ان منهم من يجود فى المدح دون الهجو ، ومنهم من يجود فى الهجو وحده ، ومنهم من يجود فى المدح و السخف ، ومنهم من يجود فى الأوصاف ، والعالم لا يشذ عنه مراتب هؤلاء ولا يذهب عليه أقدارهم » (١٧) . اما فنون القول من شعر وخطب ورسائل ، واساليب البديع من تشبيه واستعارة وسجع ومقابلة وغيرها فيمكن اكتسابه حتى لا تخفى مواضعه على من يرومه (١٨) .

ويتحدث الباقلانى فى مواضع كثيرة من « الاعجاز » عن تلاؤم النظم ، وحسن الانتقال من غرض الى غرض . وربما مال القارىء الى الظن بأن « التلاؤم » الذى يتحدث عنه لا يتجاوز الصياغة او الالفاظ ، ولكن النصوص السابقة — ويمكن أن يجد القارىء نصوصا كثيرة فى معناها — تدل على تصور واضح لما نسميه اليوم « الوحدة الفنية » ، الا انها وحدة مصدرها الشعور أو « الكلام النفسى » ، ولذلك فهى لا تابه كثيرا لاختلاف الاغراض ، بل انها لا تعطى « شكل » القصيدة اهتماما كثيرا ، فهى تسرى فى كل ما قاله الشاعر ، وتشمل موضوعاته وأغراضه كما تشمل طريقته فى الصياغة .

واذا كان الباقلانى قد اكتفى فى بيان هذه الفكرة باللمحات المتناثرة ، اذ كان يثنى عنان قلمه دائما كلما أخذ فى شىء من نقد الشعر ، ليعود الى موضوعه الأصلى وهو « اعجاز القرآن » ، فى حديث يفيض عاطفة ، ولذلك تعوزه الموضوعية العلمية التى نتطلبها الآن — فأن ذلك لا ينبغى أن يمنعنا من أن ننسب اليه نظرية فى « الوحدة النفسية » نضعها بازاء نظرية ارسطو فى الوحدة الفنية ، لا نريد بذلك نوعا من الموازنة بين الرجلين ولا بين الامتين ، ولكننا كما قدمنا فى صدر هذا المقال نحاول أن نستوضح — من خلال المقارنة — مفهوم العرب عن الشعر والفن عموما ، أو جانبا من هذا المفهوم على الاقل ، وان نصوغ هذا المفهوم فى لغة عالمية .

فالوحدة الفنية لدى الباقلانى مصدرها الشعور ٠ واذا كان الباقلانى قد أقام تصوره للفن على اساس من فلسفته الدينية فانه لم يكن بعيدا عن التصور العربى الأصيل للفن والروح ٠ ان الفن عند العربى لا يتنزل من آلهة يعلمنه الشعر والموسيقى ولكنه ينبع من اعماقه ، من قرينه الجنى الذى تخيله على نحو ما تخيل الأعشى شيطانه ، بدويا يعيش فى خيمة فى قلب الصحراء ٠ اما الله الخالق فواحد متعال ، لم ينحرف العرب عن عبادته منذ أبيهم إبراهيم الا حين فتنوا بأصنام جاءوا بها من خارج ارضهم (كالأصنام الكثيرة التى جاءوا بها فى عصرنا هذا) وحسبوها تقربهم الى الله زلفى ٠ وبقيت عاطفتهم الدينية لمحا من وراء الغيب فلم تقيد بأسرار ، ولم تخضع لكنيسة ، انما هى حدس ينبع من الوجدان ، لا نظام فلسفى يرتكز الى منطق ٠

ذلك بأن عالم الشعور كالبحر مائج لا يستقر ، او كالصحراء تبدو متشابهة المعالم بيد انها تتلون كما تلون فى اثوابها الغول ٠ ولعل العربى ، لهذا السبب ، لم يستطع (الى اليوم) أن ينظم الملاحم الطويلة ، فكيف له بامساك هذا الشعور وتثبيته فى موضوع واحد ؟ وحين نظم الشعر القصصى لم يقدم شعرا ولكنه قدم تاريخا جافا باردا ٠ فشعوره الفياض لم يمنعه من التعامل مع الواقع بذكاء ومهارة ، ولكنه جعله حكيما حين جعل اليونانى فكره المنظم فيلسوفا ، وجعل شعره غناء كله حين استأثرت المحاكاة بمعظم الشعر اليونانى ٠ ولا بأس بأن نشير هنا الى انه اشتق اسم « الشعر » من الشعور ، على حين اشتق اليونان اسم الشعر عندهم من « الصنعة » ٠

قد يبدو فى هذه الفروق نوع من التعميم الخطر ، ولعل عالم اليوم ، الذى تذوب فيه الفروق ، يأباها ٠ ولكننا لا نزعم انها فروق ابدية ، ولا نريد ان نتورط – كما تورطت اجيال سابقة – فندعى الفضيلة لفريق دون فريق ، ولكننا نحاول أن نتلمس فى شتى مظاهر الحضارة العربية ما هو منها بمنزلة القيم الثابتة ، فاذا صح الاستنتاج لم يكن فيه ما يصد

التطور ، أو يعوق حركة التاريخ ، ولكنه يغدو دليلا للعمل ، وارتيادا لآفاق المستقبل .

وقد مرت بك كلمة الباقلانى فى مقارنة عمل الشاعر بعمل المصور . ولا ندرى هل نظر فيها الى كلمة ارسطو ؟ لقد تعرض ارسطو لتشبيه عمل الشاعر بعمل المصور فى ثلاثة مواضع من كتاب « الشعر » (الفصول : ٤ ، ١٥ ، ٢٥) ، ولم يشر فى موضع واحد منها الى « تصوير ما فى النفس » ، وانما حديثه كله عن « المحاكاة » . صحيح ان المحاكاة عند ارسطو ليست نقلا حرفيا عن الواقع ، فالشاعر والمصور كلاهما لا يلتزمان بمحاكاة الاشياء كما كانت او تكون ، بل إنهما يصح ان يحاكياها كما تقال وتظن ، أو كما ينبغى أن تكون . ولكن البون لا يزال بعيدا بين « تصوير ما فى النفس » و « محاكاة الأشياء » .

لهذا فالوحدة الفنية عند ارسطو تقوم على الحقيقة الموضوعية . والحقيقة الموضوعية للاشياء - طبقا لفلسفته - تكمن فى عللها الاربعة : المادية والصورية والفاعلة والغائية . اما اهم هذه العلل الأربع ، تلك التى تقوم بها ماهية الشىء ، فهى العلة الصورية . ولذلك فان الوحدة الفنية (أو « الكل » عند أرسطو ، وهو اصل ما يسميه المعاصرون « الوحدة العضوية ») أساسها صورى ، لا يبعد - فى جوهره - عن صياغة قياس منطقى . والمنطق الصورى - بدوره - هو التصور الذهنى للعلل الصورية القائمة فى الطبيعة . واذا كان القياس المنطقى مؤلفا من حد اصغر وحد اوسط ونتيجة ، فكذلك « الكل » هو « ما له مبدا ووسط ونهاية . والمبدا هو ما لا يكون بعده شىء آخر بالضرورة ،ولكن شيئا آخر يكون او يحدث بعده على مقتضى الطبيعة . اما النهاية فهى - على العكس - ما يكون هو نفسه بعد شىء آخر على مقتضى الطبيعة اما بالضرورة ، أو بحكم الأغلب ، ولكن لا يتبعه شىء آخر . والوسط هو ما يتبع آخر ويتبعه آخر ايضا . » (الشعر - ف ٧) .

لم يضع الباقلانى مثل هذا التعريف المحكم للوحدة الشعرية ، فالكل او التام او الواحد عند ارسطو يقابله عند الباقلانى « النظم » . و « النظم » عنده لا يوجد فى أتم صوره الا فى القرآن . وهو يفصل اعجاز النظم القرآنى فى عشر نقاط اولاها ان القرآن تفرد عن سائر الكلام بأسلوب خاص لا هو بالشعر ولا السجع ولا الكلام المرسل ، ومنها ان فواتح السور اشتملت على نصف عدد الحروف العربية ، واشتملت من كل نوع من انواع الحروف — بحسب تصنيف علماء اللغة — على نصفه ، ومنها ان الجن استووا مع الانس فى العجز عن الاتيان بمثله . اما النقاط الست الباقية فيجعلها اطراد ذلك الاسلوب البديع فى القرآن كله مع اختلاف موضوعاته وصنوف مخاطباته بحيث لا يعتوره توعر ولا اسفاف ، وبحيث ان الكلمة منه اذا وردت فى تضاعيف كلام بليغ تميزت عن سائره بحسن غير عادى . هذا جل ما نخرج به من كتاب الباقلانى عن معنى « النظم » . ولا شك ان انصرافه الى بحث النظم القرآنى خاصة ، مع تقريره ان بلاغة هذا النظم غير راجعة الى كونه تعبيرا عن الكلام القديم (فهذه صفة تشاركه فيها سائر الكتب السماوية التى لا تعد معجزة كالقرآن) قد حجزه عن التعمق فى بحث « الوحدة النفسية » التى هى نتيجة طبيعية للقول بأن مرجع البلاغة هو « تصوير ما فى النفس » .

— ٣ —

فى الوقت نفسه كانت فلسفة ارسطو تترجم الى العربية ، وكان الفلاسفة العرب يلخصونها ويشرحونها ويحاولون التوفيق بينها وبين الشريعة . ولكن كان ثمة اختلاف جذرى بين الفلسفة الارسطية وعلم الكلام : هذا يرى صور الوجود الزمانى المكانى اجساما واعراضا وجواهر صادرة عن بارىء لا يقال انه جسم أو عرض أو جوهر ، بل لا يقال انه « شىء » الا على معنى انه « موجود » ، وانما يعرف بصفاته التى وصف بها نفسه ، وبمخلوقاته التى اوجدها بكلمة « كن » . فموجودات الطبيعة ليست الا مظاهر وآثارا لقدرته غير المحدودة . اما الفلسفة

ألارسطية بعللها الاربع فانها ترى الوجود اجناسا بعضها فوق بعض ، تتمايز أو تلتقى بحكم اختلافها أو اتفاقها فى الماهية ، التى تقوم على العلة الصورية . فالكون هيولى لا معنى لها حتى تحل فيها الصورة .
وهكذا رأينا « نظرية الفن » التى ينزع اليها علم الكلام — وان كنا لا نعرف ولا نزعم انها اكتملت فى شكل « نظرية » بالمعنى الدقيق — تنشد التعبير عن عالم النفس ، تعبيرا غير محدود الا بشروط التعبير نفسه من الابانة والمطابقة . أما « نظرية الفن » التى قدمها الارسطيون العرب فكانت ترتكز على اعطاء « صورة » أو « شكل » للمعانى التى لم تعد فى ذاتها مهمة . وكلمة الجاحظ (« والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير ») (١٩) تبدو لنا ذات دلالة مزدوجة : فهى من جهة رد على الشعوبية الذين ادعوا لليونان والفرس السبق على العرب « بالحكمة » ، وترديد لزعم الجاحظ ان العرب انفردوا عن سائر الامم بفضيلة اللسن وبديهة الشعر ، وهى من جهة أخرى قبول لمبدأ الفلسفة الارسطية التى تقدم الصورة على الهيولى او الشكل على المادة . ولعل الجاحظ نفسه لم يكن واعيا بهذا التناقض الذى لا يستغرب من كاتب موسوعى مثله .
اما الناقد العربى الذى مثل الثقافة اليونانية والفلسفة الارسطية أصدق تمثيل فكان قدامة بن جعفر . فقد طبق مبدأ « الهيولى والصورة » تطبيقا مباشرا حين رد ماهية الشعر الى شكله ، وجعل فن الشعر كله صنعة ، ولم يشر مرة واحدة الى كونه نابعا من الشعور ، كما نجد عند النقاد الذين غلبت عليهم الثقافة العربية من الجاحظ الى ابن رشيق .
أما المعانى — وان لم تكن مقصودة لذاتها فى صنعة الشعر ، فهى لا تخرج عن كونها « العلة الهيولانية » التى لا تقوم بها ماهيته — فمعدنها العقل وحده ، أى الفلسفة الارسطية أيضا فى تصور قدامة . فالشعر كله اما مديح واما هجاء ، والمديح لا يكون الا « بالفضائل النفسية » ،

والهجاء لا يكون الا بضدها ، والفضائل النفسية تقاس بتعريف ارسطو للفضيلة .

وحاول ابن سينا ان يجذب فكرة « المحاكاة » للارسطية قليلا نحو « تصوير ما فى النفس » ، فأخرج لنا فكرة « التخييل » التى تضمنت اشارة الى القوى النفسية الاكثر ارتباطا بالحواس . وقد بسطنا القول فى العلاقة بين التخييل والمحاكاة فى موضع آخر (٢٠) ، فلا محل لاعادته هنا . اما الفكرة التى المحنا اليها ثمة ، ونود أن نبرزها الآن ، فهى ان امتزاج الثقافة العربية التى تقوم على « الشعور » بالثقافة اليونانية التى تقوم على « العقل » قد انتج تيارا جديدا ، ان لم نقل عهدا جديدا ، فى تاريخ الشعر العربى : تيار أبى تمام والمتنبى والمعرى ، وهو تيار حافل بالصراعات الفكرية والعاطفية ، التى تعكس واقعا حضاريا شديد التعقيد والغرابة على النفسية العربية . فما ندرى : هل استنزف « الشعور » العربى نفسه ، فراح يستنجد بالعقل لحل المشكلات التى زج بالحضارة العربية اليها فى اندفاعه الاول ؟

— ٤ —

ولنعد الى نظرية الشعر : لقد انتج ذلك المزاج عملين عظيمين فى تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية : « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجانى ، و « منهاج البلغاء » لحازم القرطاجنى . يستوقف نظرى ، الآن ، قوة التيار الكلامى الذى يتمثل فيه الجانب الاصيل من هذين العملين . اما الجرجانى فقد كانت نظرية « الكلام النفسى » هى عمدته للفصل فى قضية « اللفظ والمعنى » التى ظل النقد العربى يبدئ فيها ويعيد ، دون طائل ، منذ عهد الجاحظ . وبفضل هذه النظرية تقدم الجرجانى خطوة اخرى نحو « السيميولوجية » التى

رسم « سوسير » خطوطها الاساسية فى مطالع هذا القرن . واذا كانت الابحاث النفسية والفسيولوجية عن الوظيفة اللغوية قد شجعت سوسير على اقتحام نقطة مهمة ، وهى الارتباط بين « الصورة السمعية » و « المفهوم » فى المخ البشرى ، فيجب الا ننسى ان المتكلمين العرب استعانوا – حتى قبل الجرجانى – بملاحظاتهم حول الوظيفة اللغوية عند المعوقين . على ان هذه النقطة التى بقيت غامضة عند الجرجانى ، وترتب على غموضها ان بدت نظريته فقيرة – الى حد ما – فى جانب ايحاءات الالفاظ ، لم تمنعه من ملاحظة الفرق بين ما سماه « المعانى الاولى » و « المعانى الثانية » وهى الفكرة الاساسية فيما يسميه تشومسكى اليوم « التركيب السطحى » و « التركيب العميق » فى النحو .

واما القرطاجنى الذى اذهلنى ، منذ اكثر من ربع قرن ، بجرأته وصراحته فى الاعتراف من معين الثقافة اليونانية ، فان اصالته الحقيقية – كما ارى الآن – لا تبدو فى تعريبه لفكرة المحاكاة التى اخذها عن ارسطو – من طريق ابن سينا – بقدر ما تبدو فى تحليله للقوى الابداعية وبحثه فى الانتقالات الخاطرية التى تتكون منها القصيدة . وكتابه – من هذه الناحية – ثمرة ناضجة للاتجاه النفسى الذى نحا نحوه النقد العربى بتاثير علم الكلام . وتحليله لبائية المتنبى « اغالب فيك الشوق والشوق اغلب » مثال ممتاز للنقد التطبيقى المعبر عن هذا الاتجاه .

تستوقف نظرى – كذلك – المرارة الشائعة فى كتابات الرجلين . هذا معنى خارج عن « نظرية الفن » ، ولكنه يصور موقفا حضاريا لم تكن نظرية الفن ، آخر الامر ، الا جزءا منه .

وفيما عدا هاتين الملاحظتين لا اجد شيئا ذا بال اضيفه الى ما قلته من قبل عن الجهد التوفيقى والخلاق (قلما يجتمع الوصفان !) الذى قام به هذان العالمان . واخشى ان يكون كل ما اصل اليه – لو حاولت ذلك – هو تشويش الفكرة التى اردت ابرازها فى هذا المقال .

أما الموضـوع الذى اتمنى ان تتهيأ الظروف لى او لغيرى كى يبحثه بحثـا عميقا مستوعيا ، متتبعا علامات الاستفهام التى ارجو ان أكـون قد نجحت فى اثارتها فى هذا البحث (فليست اكثر من علامات اسـتفهام) — فهـو نظرية الفن عند الصوفية • وهذا موضـوع قائم براسـه ، وخضـم واسـع لا يمكن لامرىء أن يبحـر فيـه الا بعـد استعداد طويل •

هـــوامش :

(١) تاريخ ابن خلدون ، جـ ١ ، ط بولاق ص ٢٨٨ ٠

(٢) « الانصاف » للباقلانى ، تحقيق الشيخ محمد زاهد الكوثرى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٢ ص ١١٠ ٠

(٣) م ٠ ن ، ص ١٠٦ ــ ١٠٧ ٠

(٤) « البيان والتبيين » ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ، ص ٧٥ ، القاهرة ١٩٤٨ ٠ وانظر أيضا : الرمانى : « النكت فى اعجـاز القـرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسـائل فى اعجـاز القرآن » تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سـلام ، ص ٩٨ القاهرة د ٠ ت ٠

(٥) « مقالات الاسلاميين » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميـد جـ ٢ ص ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، القاهرة ١٩٥٤ ٠

(٦) « مقالات الاسلاميين » ، جـ ٢ ، ص ٣٢٥ ٠

(٧) « الاتقـان » للسيوطى ، النوع السادس عشر (كيفية الوحى) ٠

(٨) « الانصاف » ٨١ ــ ٨٢ ٠

(٩) م ٠ ن ٠ ، ص ٩٦ ــ ٩٧ ٠

(١٠) الجملة التى وضعناها بين قوسين معقوفين مقحمة على السياق ، ونرجح انها كانت تعليقا لاحـد القراء ادرجها الناسخ فى النص ٠

(١١) الانصـاف ، ص ٩٣ ٠

(١٢) الانصـاف ص ٩٤ ــ ٩٥ ٠

(١٣) « اعجاز القرآن » للباقلانى ، تحقيق السـيد أحمـد صقر ، ص ٧ ، ٢٩٤ ، القاهرة د ٠ ت ٠

(١٤) م ٠ ن ٠ ص ١٧٨ ٠

(١٥) م ٠ ن ٠ ، ص ٤٢٠ ــ ٤٢٥ ٠

(١٦) م ٠ ن ٠ ص ١٨٠ ــ ١٨١ ٠

(١٧) م ٠ ن ٠ ص ١٦٨ و ٣٣٠ ــ ٤٢١ ٠

(١٩) « الحيوان » تحقيق عبد السلام محمد هارون ج ٣ ص ١٣١ ــ ١٣٢ ، القاهرة ١٩٣٨ ٠

(٢٠) « كتاب الشعر لارسطو » ، القاهرة ١٩٦٧ ٠

نظرية النقد عند طاغور

- ١ -

« نظرية النقد » ، « والاسطاطيقا » ، و « علم الجمال » مصطلحات ثلاثة نرى من الخير أن نحدد فهمنا لها قبل تفصيل المقال في « نظرية النقد » عند طاغور ، حتى يكون مجال درسنا واضحا منذ البداية ٠

اذا تصورنا الفلسفة - بمعنى البحث العقلى الحر غير المعتمد على التجريب - والعلوم التجريبية ، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ، محاور ثلاثة للفكر البشرى ، فاننا نستطيع القول بان « علم الجمال » ينتمى الى المحور الأول ، و « الاسطاطيقا » الى الثانى ، و « نظرية النقد » الى الثالث ، مع ان كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا اصليا بالكشف عن معنى « القيمة » فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية ، وبمنشئها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة ٠ اما « علم الجمال » فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظرى ، وان جاز ان يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولاسيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء ٠ وأما « الاسطاطيقا » فهى كما يدل اسمها فى اللغات الأوربية « علم الاحساس » ، ومعنى ذلك أنها تحاول ان تصل الى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الاحساسات البسيطة التى يمكن أن تتناولها التجارب فى المعمل ٠ وأما « نظرية النقد » فانها تسعى الى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ، وتمييز جيدها من رديئها ٠ وبذلك تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى ٠

وقد قال قدماؤنا انه « لا مشاحة فى الاصطلاح » ٠ فقد تجد تسميات اخرى للبحوث التى تتناول بيان « القيمة الجمالية » فى الأعمال

الفنيــة او فيها وفى الطبيعة ، كقولهم « نظرية الفن » او « فلسـفة الفن » او « فلسـفة النقـد » يعنون شيئا قريبا مما شرحناه تحت اسـم « نظرية النقـد » . وهذه المصطلحات كلها ليست بعد الا تقريبا لمضمون البحـوث التى تنـاولت القيمـة الجمـالية ، ومحـاولة لتصنيفها انواعـا تقـرب فهمهـا ، مع ان لكل باحث طريقته التى قـد تكون مزيجـا من نوعـين من هذه الأنواع أو منهـا جميعا ، وقد تضيف اليهـا ما لم نذكـره ، كمـا نرى من تأثر بعض الكتاب فى « الاسطاطيقا » بعلم الانثروبولوجيا الثقافية اى بدراسة المظاهر المختلفة لحضارة الانسان .

وقد اخترت اسم « نظرية النقد » عند الكلام على نظرات طاغـور الأساسية فى الأعمال الأدبية والفنية ، لأنى وجدته اقرب الى طبيعة هـذه النظرات من حيث تأثرها بفلسفته العامة من ناحية ، وبممارسته للأدب ولفنين آخـرين وهما الموسيقى والرسم من ناحية أخرى .

ونظرية النقد عند طاغور مفرقة فى عدد من محاضراته ومقـالاته ، ولاسيما فى كتابيه « الشخصية » (١) و « الوحـدة الخالقة » (٢) . ومن هنـا بعض الصعوبة التى يجـدها الباحث . على ان هناك صعوبة اخـرى أعظم ، لأنهـا ناشئة من منهج طاغـور الفكرى نفسـه . فطاغور يكره التحـديد . ومع أن ما كتبـه عن نظرية النقـد ليس بالشىء القليـل ، فإنا لا نقـع فيه على تعريف للفن ، بل لا نستطيع أن نستخلص منـه تعريفا ونحن مطمئنون ، لأننا بذلك نكون قد وضعنا على تفكـيره اطـارا من صنعنا نحن ، ولو شـاء طاغور أن يضـع مثل هذا الاطـار لتحـديد فكرته لفعـل . ولكنـه تجنـب ذلك عامـدا . فهـو يقـول فى صـدر مقالته : « ما هـو الفن » .

« هل ينبغى ان نبدأ بتعريف ؟ ولكن تعريف شىء له نمـو فى الحياة

---

(٢) Personality (MacMillan and Co., London 1921).
(١) Creative Unity (MacMillan and Co. London 1922).

هو فى الواقــع تحــديد لنظرتنا نحن حتى نستطيع أن نراه بوضــوح . وليس بلازم أن يكون الوضــوح هو المظهر الأوحــد ولا الأهم لحقيقة ما . فالمنظر الذى يكشفه مصباح اليــد الكهربى منظر واضح ولكنــه ليس منظرا كاملا . واذا اردنا ان نعرف عجــلة تتحرك فيجب الا نبالى اذا تعــذر عــد قضبانها جميعا . فحين تكون سرعة الحــركة مهمة لا دقــة الشــكل فحسب فعلينا ان نقنع بتعريف للعجــلة فيه بعض النقص . ان الأشــياء الحيــة لها صــلات بعيدة المــدى بما حــولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنهــا تغوص عميقا فى التربة . وقــد يدفعنا التحمس للتعريف الى ان نقطــع اغصان الشجرة وجــذورها لتحيلها كتلة من الخشب تسهل دحرجتها من قاعة درس الى قاعة درس ، فتكون بذلك مناســبة لكتاب مدرسى ، ولكن اذا كانت كتلة الخشب تتبدى واضحة عريانة فلا يمكن القــول بنــاء على ذلك انهــا تعطى صــورة اصدق للشجرة فى مجموعها (١) » .

ولعلنا نلاحظ من هذه الفقرة ان الطريقة التى يؤثرها طاغــور فى عرض افكاره هى الاعتماد على القيــاس والتشبيه اكثر من التعريف . ونقــول « القياس والتشبيه » لأن كثيرا من المقارنات التى يعقدها (كالمقارنة بين الفــن وبين العجــلة الدائرة وبينه وبين الشجرة فى النص السابق) هى اقرب الى التشبيهات والأمثال التى نجــدها فى الكتابة الأدبيــة منهــا الى القياسات المنطقية . وعلينــا امام هذه الأمثال والتشبيهات ان نقنــع من الكاتب باللمحة ونقــوم نحن بعملية التأويل .

ويتصل بهذه الخصيصة — من قريب — خصيصة اخــرى فى كتابات طاغــور النظرية ، وهى انه لا يلزم نفســه حــدود الاســتدلال كمــا يفعــل معظم الباحثين ، بل يعتمد فى كثير من الأحيــان على الذوق أو البديهة ، وينتج عن ذلك ما يشــبه القفزات فى تفكــيره . فهــو يقــول عن مبــدأ الوحــدة مثلا :« ما كان يمكننا ابدا ان نصــل بالمنطق الى حقيقة ان

(١) Personality, p. 6-7.

الروح التى هى مبدأ الوحـدة فى تجد كمالها بوحدتها فى الآخرين . لقـد عرفت ذلك ببهجة هذه الحقيقة (١) » .

ويقـول فى معرض الكلام عن منهجه الفكرى بصفة عامة :

« لقـد سبق أن أوضحت أن دينى هو دين شاعر . فكل ما اشعر به عنـه هو من البصيرة وليس من المعرفة . اقـول صراحة اننى لا استطيع ان أجيب بوضـوح عن أسئلة حول مشكلة الشر ، أو حـول ما يحـدث بعد المـوت . ومع ذلك فانى واثق من انه قد مرت علىّ لحظـات مسّت فيهـا روحى اللامحـدود ، وشعرت به شعورا شـديدا عن طريق اشراق البهجـة (٢) » .

وكذلك كان تفكير طاغور فى المسـائل التى تندرج تحت نظـرية النقد تفكير شاعر . والباحث الذى يأتى من بعـد ليقوم بمهمته المتواضعة فى شرح أفكار ذلك الشـاعر يجـد نفسـه بين أمرين : إما ان يعرضـها كمـا هى فلا يلزمه من ذلك ترك فجـوات كثيرة فى التسلسل المنطقى لهـذه الأفكار فحسب ، بل يلزمه أيضـا ان تظل الأجوبة عن كثير من المسائل غير محـددة التحـديد الكافى ، وإما ان يؤثر الوضـوح والترابط فيقـدم صورة ظاهرة الكمال والجزم يمكن أن تندرج بسهولة بين نظريات النقـد ولكنها تبتعـد بمقدار هذه السـهولة نفسها عن حقيقة تفكير طاغور .

والقصد فى هذا المقال أن يكون وسطا بين الطرفين بان يقـف عنـد النقط الواضحة فى نظرية طاغور فيتخذها دعامات للبحث ويصور ما بينها من ارتباط يكون وحـدة فكرية لا شـك فيها ، وان جـاز ان يبقى جانب الايحـاء فى بعض الأفكار اغلب من جانب التحـديد .

(١) Ibid. p. 67-68.

(٢) «The Religion of an Artist» in : Contemporary Indian Philosophy, ed. by Radhakrishnan & Muirhead, London 1936. p. 33.

(٢)

لقد كان طاغور من المؤمنين بوحدة الوجود ، فلعلنا لا نبعد عن طبيعة تفكيره حين نبدأ بتعيين الوحدة التى تنتظم كتاباته فى نظرية النقد . وقد قدم لنا هو نفسه اشارة الى هذه الوحدة حين قال عن احدى مسرحياته الأولى « انتقام الطبيعة » : « ان موضوعها هو الموضوع الذى تدور حوله جميع كتاباتى : لذة الوصول الى اللامحدود فى المحدود » . ولكننا اذا تناولنا نظرية طاغور النقدية من هذه الزاوية فسنبدأ من أغمض نقطة فيها لأنها هى النقطة التى تتشابك عندها النظرية بموقفه من الوجود كله ، وتصبح - كما قال هو فى معرض كلامه عن الفن - « من تلك الأشياء الحية التى لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنها تغوص عميقة فى التربة » .

ولهذا نختار مدخلا آخر الى نظرية النقد عند طاغور ، وهو احد المداخل التى أشار اليها الفيلسوف الهندى « سوامى أبهداندا » للفلسفة الهندية بصفة عامة ، وأعنى « السير من مبدأ الاثنينية الى مبدأ الوحدة » (١) فالفلسفة الفيدية - على قول هذا الفيلسوف - تبدأ بالتسليم باثنينية العالم : اثنينية المطلق والجزئى ، الخالق والمخلوق ، اللامحدود والمحدود ، وتنتهى الى القول بوحدتها ، وفى نظرية طاغور نجد اثنينيات كثيرة ، تنتهى بنا الى مبدأ الوحدة .

والبدء بهذه الاثنينيات عند طاغور - فوق موافقته لطبيعة الفلسفة الهندية بوجه عام - يتفق أيضا مع طبيعة المشكلات التى تتناولها نظرية النقد . فلعل أهم هذه المشكلات هى مشكلة تحديد القيمة الفنية : أهى فى الفن نفسه أم فى شىء خارج عن الفن . والخلاف قديم يرجع الى افلاطون وارسطو ، فقد اقصى افلاطون الشعراء عن مملكته الفاضلة لأن

(١) Swami Abhedaanda : «Hindu Philosophy in India» in : «Contemporary Indian Philosophy» p. 59-60.

الشعر لم يكن فى نظره الا محاكاة للأشياء ، والأشياء بدورها ليست إلا صورا ناقصة من « المثل » او الصور الكاملة الموجودة فى عالم الأفكار . فالمحاكاة التى يقوم بها الشاعر او الفنان ليست عند افلاطون بذات قيمة فى نفسها ، وإنما هى صورة رديئة من شىء افضل او اقل رداءة ، ومن هنا لم يجد لها مكانا فى جمهوريته الفاضلة ، بل رآها ذات ضرر محقق . اما ارسطو فقد وجد ان محاكاة الأفعال التى يقوم بها الشاعر التراجيدى ذات قيمة فى ذاتها لأنها تثير فى النظارة انفعالى الخوف والشفقة ، فتحدث « تطهيراً » لهذين الانفعالين . ولم تزل المشكلة قائمة ، وقد اخذت فى كثير من العصور والبيئات صورة صراع بين مبدأ « الفن للحياة » ومبدأ « الفن للفن » ، كما اخذت فى عصور اخرى صورة الصراع بين انصار الشعر الحكمى او الفلسفى وانصار الشعر الخالص او المطبوع ، او بين انصار المعنى وانصار اللفظ .

ولقد كان لطاغور موقف واضح من هذه الاثنينية . ولكننا لنوضح هذا الموقف يحسن بنا ن نمهد له باثنينية أكبر شمولا عنده ، وهى اثنينية « الضرورى والفائض » أو « الوسائل والغايات » . فطاغور يقول ان اهم ما يميز الانسان عن الحيوان هو ان الحيوان مستغرق تقريبا فى حدود ضروراته ، فمعظم مناشطه ضرورى للمحافظة على النفس والمحافظة على النوع ، أما الانسان فانه اكبر من ضروراته ، فمعرفته لا تقف على الحدود التى تلزم للحصول على الطعام والمأوى بل تتجاوز هذه الحدود الضرورية لتنشد المعرفة فى ذاتها ، ومن هذا الفائض ينتج علمه وفلسفته ، وايثاره يتجاوز الحدود التى تقتضيها المحافظة على النوع لتنشد الخير لذاته ، وعلى هذا الأساس تقوم اخلاقه ، ثم ان انفعالاته تتجاوز القدر الذى تتطلبه مثيرات الانفعال ، ومن هذه الزيادة ينتج الفن (١) « فان ما يزيد عن حاجتنا يصبح معبرًا عنه . ان درجة المنفعة الخالصة هى أشبه بحالة الحرارة المعتمة . فاذا تجاوزت نفسها

---

(١) Personality, pp. 9-11.

أصبحت حـرارة مشرقة ، وعند ذلك تكون معبّرة (١) » .

وعلى هذا الأساس نفهم موقف طاغور من قضية « الفن للفن » . لقـد اصبحت هذه العبارة ـ كما يقـول ـ منقصة عنـد فريق من نقـاد الغـرب ، وهذا فى نظـره رجوع الى موقف التشـدد الخلقى الذى ينظـر نظـرة الشك الى كل متعة ، ولكن التمتع لا يصبح منقصة إلا حين يفقـد صلته المباشرة بالحيـاة ، فتقـوم الدعـوة الى رفض السـعادة على انهـا شرك . اما اذا ادركنـا أن متعـة الفن لذاته كمتعة العـلم لذاته والخـير لذاته ، هى قوام الحيـاة الانسانية ، فاننا لا نسـلم باخضـاع الفن لشىء خـارج عنه ، سـواء أكان هـذا الشىء هـو تفسـير الحيـاة فلسـفيا ، ام المسـاعدة على حل مشكلات اليـوم ، ام التعبير عن عبقـرية الشعب الذى ينتمى اليـه الفن (٢) .

ولكن كيف نصف هذه المتعة التى نحصـل عليهـا من الفن ؟ من الممكن أن نقـول بناء على تفرقة طاغور بين « الضرورى والفائض » فى مجـال الحيـاة الانفعالية ـ ان الفن تعبير عن الانفعالات الزائدة التى لا يستغرقها الواقـع ـ وبذلك نكون قريبين جـدا من التفسـير الشـائع « للتطهير » الأرسطى . ولكن هذه ليست إلا الخطـوة الأولى نحـو فهم نظـرية طاغور النقـدية . فحين نسـال بعد ذلك : وما قيمة التعبير عن هذه الانفعـالات الزائدة ؟ فاننا سنجد طاغور يختلف اختلافا بينا عن أرسـطو . ان الجواب الذى يقدمه طاغور عن هذا السؤال هو نموذج من طريقة « البداهة الشعرية » التى يعتمد عليها تفكيره ، وهو فى الوقت نفسه الفكرة الرئيسـية فى فلسفته النقـدية . ومع أن هذا الجـواب يؤكـد اثنينية « الضرورى والفائض » ويضيف اليها اثنينيات أخـرى ، فانه ـ ربما لكونه يصـل بهذه الاثنينيات الى قمتهـا ـ يشـير الى مبـدا الوحـدة الـذى يكمن تحتهـا . يقـول طاغـور :

---

(١) Ibid, p. 6.

(٢) Ibid, p. 30.

« عندما يثار فى قلوبنا انفعال ما يزيد كثيرا على القدر الذى يمكن أن يستغرقه الشيء المحدث له ، فان هذا الانفعال يرتد الينا ويجعلنا نشعر بأنفسنا عن طريق موجاته المنعكسة ٠ حين نكون فقراء يكون كل انتباهنا مركزا على خارجنا ـ على تلك الأشياء التى يجب أن نحصل عليها لسد حاجتنا ٠ ولكن حين تزيد ثروتنا كثيرا عن حاجاتنا فان نورها ينعكس علينا ثانية فنطرب للشعور بأننا أغنياء ٠ وهذا هو السبب فى أن الانسان ـ من بين جميع المخلوقات ـ هو وحده الذى يعرف نفسه ٠ فان اندفاعه الى المعرفة يرتد اليه بفيضه ٠ وهو يشعر بشخصيته شعورا أقوى من سائر المخلوقات لأن قوة شعوره اكبر مما يمكن أن تستغرقه أشياؤه ٠ وهذا الفيض من الشعور بشخصيته يحتاج الى منفذ للتعبير عنه ٠ ومن ثم فان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه ٠ ان أشياءه تجد مكانها فى كتب المعلومات والعلم ، حيث يجب عليه أن يخفى نفسه اخفاء تاما (١) » ٠

اذن فقيمة التعبير عن الانفعال لذاته هى انه تعبير عن الشخصية ٠ وكلمة « الشخصية » من الكلمات المحورية فى فلسفة طاغور ٠ فهى تعنى شعور الانسان الكامل بوجوده ، وهذا الشعور هو مبدأ الوعى ومنتهاه ، فالعالم « شخصى » مثلنا ، واتصالنا « الشخصى » بالعالم هو الذى يكمل ذواتنا ، ولهذا اختار طاغور لعرض فلسفته عنوان « دين فنان » ، لأن الفنان هو الذى يشعر بهذه « الشخصية » فى نفسه ، وفيمن حوله ، أتم الشعور ٠ ولكن هذا الشعور ، عند طاغور ، لا يقف عند الجزئيات بل يرتفع الى « الشخص الأسمى » الذى هو روح الوجود كله ، ومن هنا فهو يرقى إلى مرتبة التدين ٠ وسنحاول ايضاح هذه الكلمات بشيء من التفصيل ٠

الشخصية عند طاغور هى مبدأ الوعى ٠ « فكل الوقائع الأخرى قد جاءتنا خلال المجرى التدريجى لتجربتنا ، ومعرفتنا بها تخضع دائما

(١) Ibid, p. 11-12.

لتغيرات متناقضة باكتشاف معطيات جديدة . اننا لا نستطيع ان نثق ابدا من اننا قد وصلنا الى معرفة الصفة النهائية لشىء ما . ولكن هذه المعرفة قد جاءتنا مباشرة بيقين لا يحتاج الى احتجاج لتأييدها : وهى أن جميع مناشطنا تنتمى الى هذه الشخصية فينا ، التى لا يمكن تحديدها ومع ذلك أوقن بصدقها اكثر من اى شىء آخر فى هذا العالم (١) » .

وبدء اكتمال الوعى ليس إلا امتداد هذه الشخصية الى الخارج . ولطاغور مثل يذكرنا بمثل الكهف عند افلاطون ، وان كان المثلان يشيران الى شيئين مختلفين . فمثل الكهف يشير الى خروج العقل من أسر الظواهر الى معرفة الحقائق أو المثل ، اما مثل طاغور فيشير الى خروج الشخصية من أسر الذات الى تحقيق العالم الخارجى . وهذا المثل هو مثل راكب القطار :

« ان (الأنا) موجودة فى تحقق امتدادها ولا محدوديتها حين تحقق بصدق شيئا آخر . ان قسما كبيرا من العالم يظل - لسوء الحظ - بعيدا عن مصباح انتباهنا ، وذلك نتيجة لتحددنا وكثرة مشاغلنا ، فهو معتم ، يمر بنا كقافلة من الظلال ، كالمنظر الذى يرى بالليل من نافذة مقصورة مضاءة فى القطار . ان المسافر يعلم أن العالم الخارجى موجود ، وانه مهم (٢) ، ولكن عربة القطار اهم لديه فى الوقت الحاضر . واذا كان من بين الأشياء التى لا تحصى عدد قليل يقع تحت ضوء روحنا وبذلك يكتسب حقيقة بالنسبة الينا ، فانه يصيح بعقلنا الخالق ليظفر بتمثيل دائم (٣) » .

ويظهر من هذا المثل أن « الشخصية » تجسد امتدادها الحقيقى فى

---

(١) «The Religion of an Artist» in : «Contempcrary Indian Philosophy» p. 36.

(٢) هنا فرق كبير واضح بين مثل طاغور ومثل أفلاطون ، فسكان الكهف عند أفلاطون لا يعلمون شيئا عن العالم الخارجى .

(٣) «The Religion of an Artist», in : C.I.P., p. 35.

كل ما هو خارج حدود المنفعة (عربة القطار) ٠ ومن هنا تتحدد اثنينية « الضرورى والفائض » باثنينية « اللاشخصى والشخصى » ٠ ويصبح للانسان عالمان : عالم لا شخصى تحكمه الضرورة ، وعالم شخصى بعيد عن نطاق الضرورة ، والعالم اللاشخصى لا يشمل المناشط العملية التى تتصل بالغذاء والكساء فحسب بل يشمل عالم العلم ايضا ٠ « فالعقل له ضرورته الخاصة ، لأن الانسان مركب بحيث يتحتم عليه الا يجد الوقائع فحسب ، بل بعض القوانين التى تخفف عنه عبء العدد والكم المجردين ايضا » (١) ولكن العلم — حين يخضع هذه الوقائع المفردة لقوانين عامة — لا يجعلها « شخصية » ، وانما تصبح شخصية حين نراها ونحسها ونتعامل معها بكل انفعالاتنا ٠ العلم يقيس ويحلل ويضع تحديدات ذهنية نستطيع أن نستخدمها فى حياتنا ، ولكننا لا نشعر بحقيقة وجودها ، فكأنها جماعة من العملة ينتجون اشياء لنا باعتبارنا أشخاصا ، إلا أنهم يظلون بالنسبة الينا مجرد ظلال (٢) فالذى يظل امامنا دائما ، يسترعى انتباها ، ليس هو المطبخ بل الوليمة ، ليس هو تشريح العالم بل محياه (٣) ٠ اننا نحول العالم بخيالنا الى عالمنا الخاص ، فقدر كبير من نشاطنا يوجه الى خلق صور لا تخدم غرضا مفيدا ولا تشكل قضايا عقلية بل تشعرنا بقربنا من هذا العالم ، وهذا القرب هو « الحقيقة » التى لا تدركها وقائع العلم ولا قضاياه ٠

ويضرب طاغور لذلك مثلا : لنتصور ان رجلا جاء من القمر واستمع الى الموسيقى من حاك ٠ انه يبحث عن منشأ السرور الذى انبعث فى نفسه ٠ أما الوقائع التى امامه فهى صندوق من الخشب وقرص يدور مرسلا صوتا ٠ ولكن الشىء الوحيد الذى لا يرى ولا يمكن تفسيره هو حقيقة الموسيقى ، التى تتقبلها شخصيته فورا على أنها رسالة شخصية ٠ ان هذه الحقيقة ليست فى الخشب ولا فى القرص ولا فى صوت النغمات ٠

---

(١) Personality, p. 3.

(٢) Ibid. p. 4.

(٣) Creative Unity, p. 6.

فلو كان الرجل القادم من القمر شاعرا لكتب عن جنية محبوسة فى ذلك الصندوق ، تنسج أغانيها لتعبر عن حنينها الى نافذة سحرية بعيدة تطل على زبد بحر خطر فى عالم الجن المهجور . وسيكون هذا التصور حقيقيا فى جوهره ، وان لم يكن حقيقيا بنصه وجزئياته . فان « الوقائع » عن الحاكى تجعلنا ندرك قوانين الصوت ، ولكن الموسيقى تعطينا الرفقة الشخصية (١) .

(٣)

« الضرورى والفائض » . « النافع والجميل » . « العقل والخيال » « الوقائع والحقائق » . اثنينيات تؤدى بنا فى النهاية الى وحدة كبيرة : وحدة الشخصية ، التى هى شعور بالانسجام بين أجزائها ، والانسجام بينها وبين ما يحيط بها . فالشخصية تنطوى على وحدة الاثنينيات ، بل اننا لا نشعر بشخصيتنا الانسانية الا من خلال الاثنينيات . فهناك مبدآن فى الوجود كله : مبدأ الانفصال ومبدأ الانسجام . قد لا نستطيع أن نتبين هذين المبدأين فى عالم الجمادات ، الذى يمثل المنظر الخارجى للوجود ، « نعرف كيف يظهر لنا ولكننا لا نعرف ما هو » ، ولكننا نتبينهما جيدا فى الأحياء . نتبينهما فى النبات : فالشجرة منفصلة عن بيئتها بحقيقة حياتها الفردية ، وكل صراعها منصب على ابقاء هذه الانفصالية فى فرديتها الخالقة متميزة عن كل شىء آخر فى الكون . ولكن انفصاليتها ليست انفصالية عداوة واستبعاد ، فلو كانت كذلك لما استطاعت المحافظة على وجودها . بل انها علاقة اثنينية . « فكلما كان انسجامها كاملا مع عالمها ، عالم الشمس والأرض والفصول كانت الشجرة كاملة فى فرديتها » . واذن فهناك جانبان للحياة : جانب سلبى فى محافظتها على الانفصال عن كل شىء آخر ، وجانب ايجابى فى محافظتها على الانسجام مع الكون . وفى الحيوان يقوى العامل السلبى فيقوى فى مقابله العامل الايجابى ، فطعام الحيوان أكثر انفصالا عنه من طعام لشجرة

---

(١) Creative Unity, pp. 11-12.

عنهـا ، ولـذا فان الحيـوان مضطر الى البحث عنـه تحـت حافز اللـذة والألم . وقل مثل ذلك فى انفصـال الجنس . وفى الانسـان تصـل اثنينية الحيـاة المـادية الى مزيد من التنـوع والتعقيد ، ومن ثـم يزداد وعيـا بنفسـه ، ويحـل عقله محـل الحركات الأوتوماتيكية والنشـاط الغريزى فى النبـات والحيوان . ولعقله ايضـا جانباه السلبى والايجـابى ، جانبـا الانفصـال والانسجام . فمن جهة هو يفصـل موضوعات المعرفة عن القائم بالمعـرفة ، ومن جهـة أخـرى هو يعـود فيوحـد بينهما فى علاقة المعرفة . ولكن هنـاك انقساما آخـر فى الانسـان لا تفسره طبيعة حياته المـادية . وهو الاثنينية فى وعيه بما هو كائن وما ينبغى ان يكون . وهذه الاثنينية غير موجـودة فى الحيوان . فالصراع فى الحيوان بين ما هو كائن وما يرغب فيه ، اما فى الانسـان فالصراع بين ما يرغب فيه وما « ينبغى » أن يرغب فيـه . فأما ما يرغب فيه فانـه مستقر فى قلب الحيـاة الطبيعية ، واما ما ينبغى أن يرغب فيـه فانـه ينتمى الى حيـاة وراء الحياة الطبيعية .

وهكذا تحـدث ولادة جـديدة فى الانسان . فانـه يحتفظ بكثير من عادات حياته الحيوانية وغرائزها ، ولكن حيـاته الحقيقية هى فى نطـاق ما ينبغى أن يكون . ان الطفـل الانسانى يولـد فى العالم المـادى ويولد فى عالم الانسـان أيضـا ، وهذا العالم الأخـير هو عالم أفكار ونظـم ومعرفة مختزنة وعـادات مدربة ، وقـد بنتـه جهـود الأجيال وتضحيات الأبطال . ومن الصراع بين هذين العالمين تنشـأ الحياة الأخلاقيـة ، وينشـأ عنصر « الخلق » فى شخصية الانسـان . واذا كانت وسـيلة الانسـان لاخضـاع عالمه المـادى هى العلم ، فان وسيلته لاخضاع رغباته وشهواته هى الارادة .

ولكن العلم والارادة ليسـا هما آخـر المطـاف فى نمو شخصية الانسان . فان الارادة حين تتحرر من قيودها وتصبح خيرة ، اى حين يمتـد نطـاقها ليشـمل الناس جميعا والزمن كله ، تتبين عالما يتسـامى على العالم الخلقى للانسـانية . « عالما تجـد فيه كل آداب حياتنا الخلقية حقيقتها النهـائية ،

ويستيقظ عقلنا لفكرة أن هنــاك وســطا لا نهائيا من الحقيقة تجــد الخيرية فيه معنــاها • فكونى أزداد حــين أتصــل بالآخــرين ليس مجــرد حقيقة حسابية • لقــد عرفنا أن الشخصيات المختلفة حين تتحــد فى الحب ، وهو الاتحــاد الكامل ، فان ذلك لا يكون مثل الزيــادة فى قــوة الكفاءة التى تقاس بالحصان ، بــل هو ان يجــد الناقص كماله فى الحقيقة ، وفى البهجة من ثمــة ، ان يجــد ما كان فاقــد المعنى وهو مفــترق ، معنــاه الكامل فى الاتصــال • وهذا الكمــال ليس شيئا يقاس أو يحــلل ، انــه كل يتسامى فــوق جميع أجزائه (١) » •

وهكذا تقــف الشخصية الانســانية على قمــة الوجــود حــين تتصــل بالشخصية الكونية أو الشخص الأسمى • فهنا تصــل اثنينية « الانفصــال والاتصال » التى تحكم الوجــود كله الى غايتها القصــوى اذ تتخــذ صورة اثنينية أرحب واعمق ، وهى اثنينية « المــحدود واللامحدود » • واتحــاد طرفى هذه الاثنينية هو الحقيقة الجوهرية للنفس الانسانية • كما انــه هو الحقيقة الجوهرية للعالم المخلوق ، وتحــت هذين الطــرفين تنطــوى كل الاثنينيات السابقة ، ومن هنا يتبين أيضــا أن تناقضها الظاهر يخفى وحدة جــوهرية : فالمحــدود قرين الضرورة ، والمنفعة ، والوقائع الجزئية ، والقوانين العلمية • واللامحدود هو قرين لحرية ، والجمــال ، والحقيقة ، والخيال • الجانب المحدود فى الانسان هو الذى يعرف اللذة والألم فى اشباع حاجاته أو عدم اشباعها ، والجانب اللامحدود هو الذى يعرف بهجة الاتصال بالواحد ، بالشخص الأسمى ، **اتصال الحب الذى يولد مع الشعور بالحرية ، ويعبر عن نفسه بالخلق** • والمحــدود هــو طريق اللامحــدود • « هــذا طريق ذاك » كما يقول شاعر الأوبانيشاد • فالانسان يتعامل دائمــاً مع الطبيعة ، ولكنه لا يخضع لهــا ، لأنه يابى أن يســلم بكونهــا نهائيــة أو محتومة • كذلك كان الانســان منذ عصر السحر ، يحــلم ، كما لــم يحلم اى حيوان ، باخضــاع قوى الجــن لتحــويل العالم كما يشــاء • وليس العلم إلا وســيلة لتمرد حكم الانســان على حكم الطبيعة • « إن

---

(١) Personality, p. 83

العلم يبدو ماديا ، لأنه عاكف على سجن المادة والعمل فى كومة خرابها . عند غزو بلد جديد يصبح النهب هو قانون اليوم . ولكن عندما يفتح ذلك البلد تتغير الأمور ، ويقوم أولئك الذين سرقوا بدور الشرطة لاعادة السلام والأمن . ان العلم يبدأ فى غزو العالم المادى ، وهناك سباق عنيف على النهب ، وكثيرا ما تبدو الأشياء عنيفة فى ماديتها ، تكذب بوقاحة طبيعة الانسان نفسه . ولكن سيأتى الوقت الذى تصبح فيه بعض قوى الطبيعة العظمى رهن اشارة كل فرد ، وسينال الجميع ضروريات الحياة الأساسية على الأقل باليسير من الجهد والكلفة ، وستكون الحياة سهلة للانسان كالتنفس ، وستكون روحه حرة فى خلق عالمه الخاص (١) » .

واذن فقوام انسانية الانسان هو ذلك العنصر الحر الخالق ، والعلم فى حقيقته ، ليس إلا تعبيراً عن هذه الحرية . « فالارادة تجد جوابها الأسمى لا فى عالم القانون بل فى عالم الحرية ، لا فى عالم الطبيعة بل فى العالم الروحى . ونحن نعرف ذلك فى انفسنا . فعبيدنا ينفذون أوامرنا ، ويقدمون الينا حاجاتنا ، ولكن علاقتنا بهم غير كاملة ... أما الأصدقاء فان ارادتهم تلتقى بارادتنا فى كمال الحرية ، لا فى قهر الحاجة أو الخوف . ولذلك فان شخصيتنا تجد تحقيقها الأكمل فى هذا الحب (٢) » . هذا الحب الذى يحمل تفسيره فى نفسه والذى لا يمكن التعبير عن بهجته الا بالفن (٣) .

واذن فالعلاقة بين الفن الذى هو تعبير عن كمال الشخصية ، وبين العلم بقوانينه ، والأخلاق بأوامرها ونواهيها ، ليست علاقة تضاد ، ولا علاقة تمايز ، ولكنها علاقة الأكمل بالأنقص . وهذا تفسير قول طاغور فى « السادهانا » :

---

(١) Ibid, p. 90-90.

(٢) Ibid, p. 99-100.

(٣) Sadhana : «The Realization of Beauty».

« نحن نحقق القانون فى الخليقة من خلال حاسة الحقيقة عندنا ، ونحقق الانسجام فى الكون من خلال حاسة الجمال . حين نعرف القانون فى الطبيعة نمد سيادتنا على القوى المادية ونصبح اقوياء وحين نعرف القانون فى طبيعتنا الخلقية نصل الى السيادة على انفسنا ونصبح أحرارا . وكذلك كلما أحطنا بالانسجام فى العالم المادى شاركت حياتنا فى بهجة الخلق ، وأصبح تعبيرنا عن الجمال فى الفن انسانيا شاملا حقا . عندما نشعر بالانسجام فى روحنا يصبح ادراكنا لسعادة روح العالم ادراكا كونيا ، فاذا تعبيرنا عن الجمال فى حياتنا يسير فى خير وحب نحو اللامحدود . وهذا هو الغرض النهائى من وجودنا : ان نعرف دائما ان (الجمال هو الحق ، والحق الجمال) » (١) .

وعبارة « الفن للفن » التى دافع عنها طاغور لا تعنى ـ عنده ـ ان الفن ليس للحياة . ولكنها تعنى أن الفن لا يخضع لأية نظرة من النظرات المحدودة للحياة ، لأن ارتباطه انما هو بحقيقة الحياة والغرض النهائى من وجودنا فيها وهو اكتمال شخصيتنا بامتدادها فى الحرية والحب . ولهذا يقول طاغور : « ان دولة الأدب تمتد فى المنطقة التى تبدو مختبئة فى أعماق الغموض وتجعلها انسانية . انه ينمو ، لا ليدخل فى التاريخ والعلم والفلسفة فحسب ، بل ... فى وعينا الاجتماعى ايضا . لقد كان الأدب الكلاسيكى فى العصور القديمة لا يعمره الا القديسون والملوك والأبطال ، ولم يكن يلقى ضوءا على الناس الذين يحبون ويتعذبون مجهولين ، ولكن ضوء شخصية الانسان ينبسط فوق مساحة أوسع ، وينفذ الى أركان مختفية ، وكذلك عالم الفن يعبر حدوده ويمد تخومه الى اقاليم غير مكتشفة ، وهكذا يدل الفن على غزو الانسان للعالم برموز الجمال . » (٢) .

وحين يقول طاغور ان الفن لا يعرف الا الحقائق الشخصية ، فانه

---

(١) Sadhana : «The Realization of Beauty».
(٢) Personality, p. 28-9.

لا ينفى ان بعض حقائق العلم والفلسفة قد اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وهذه تدخل فى الفن • فالتاريخ حين يقلد العلم ويتعامل مع مجردات يظل خارج دائرة الأدب ، ولكنه حين يكون قصصا عن الواقع يحتل مكانه بجانب القصيدة الملحمية • فان قصص الوقائع التاريخى يعطى الزمن الذى تنتسب اليه مذاق الشخصية ، فتصبح تلك العصور انسانية بالنسبة الينا ، ونشعر بنبضاتها الحية (١) • وكذلك فان طاغور لا يستبعد من دائرة الفن تلك الأفكار الفلسفية التى تبدو — فى الظاهر — افكاراً مجردة ، « فانها شائعة جدا فى أدبنا الهندى ، لأنها قد نسجت مع خيوط طبيعتنا الشخصية » (٢) •

ومن جهة أخرى ينفى طاغور من عالم الأدب بعض الأعمال الأدبية التى لا تعبر عن حقائق شخصية بل عن تجريدات علمية • وهذا هو رأيه فى الأدب الواقعى • فالأدباء الواقعيون يحتجون لمذهبهم باننا يجب ان نعترف بالواقع دون تحيز ، مهما يكن هذا الواقع قبيحا منتنا • ولكن فى مجال الفن تلزم التفرقة بين الواقع والحقيقة • فالمرض — فى اطاره الواسع من البيئة السوية — حقيقة يجب ان يعترف بها الأدب ، أما المرض فى مستشفى فانه واقعية تليق بالعلم • انه — بعبارة أخرى — أحد مجردات العلم التى لو سمح لها بأن تسكن الأدب لأخرجته من عالم الحقيقة • وقل مثل ذلك عن مسائل الجنس التى يعمد اليها بعض الكتاب طلباً للاثارة • وطاغور يفسر هذه الانحرافات بأن الحس المبتهج بالأشياء قد ضعف فى هذا العصر لالحاح الأغراض وتعددها فى المجتمع الحديث ، ونتج عن تبلد احساس العقل الحديث بالنواحى البسيطة فى الوجود ان راح يبحث عن الأشياء الغريبة والتأثيرات الغريبة • ان كثيراً من الناس يتخيلون ان ما يثيرهم يجعلهم يرون أكثر مما يرونه من خلال الوقائع المتوازنة المعتدلة ، وهؤلاء الناس يتزايدون لقلة الفراغ ، « وكهوف علم النفس

---

(١) Personality, p. 21 - 2.

(٢) Ibid, p. 25.

الجنسى وصيدليات الفساد الخلقى تنهب لتعطيهم الاثارة التى يرغبون أن يعتقدوا انها اثارة الخقيقة الفنية » (١) .

ان الفن العظيم يعبر عن العواطف العامة فى شكل فريد ولكنه غير شاذ . فالفنان والعالم كلاهما يبحثان عن لب الوحدة فى الأشياء . الفنان يبحث عن الانسجام فى الأشياء ، كما يبحث العالم عن القانون فيها ، ولكن الفرق هو أن العالم يبحث عن المبدأ اللاشخصى فى الأشياء — وهو يصل الى هذا المبدأ بتحطيم وحدة الشخصية وتحليلها . انه — مثلا — يحطم الجسم البشرى — وهو شخصى — ليجد علم وظائف الأعضاء ، وهو عام ولا شخصى . أما الفنان فانه يبحث عن الفريد والفردى فى قلب العام . فهو حين ينظر الى شجرة ينظر اليها على انها فريدة ، لا كما ينظر اليها عالم النبات الذى يعمم ويصنف . ان وظيفة الفنان هى أن يخصص هذه الشجرة الواحدة . فكيف يفعل ذلك ؟ انه يفعله لا عن طريق الخصائص المتميزة التى يشذ بها الشىء الفريد ، بل عن طريق الشخصية التى هى انسجام . ولذلك يجب ان يبحث عن الوفاق الباطنى بين ذلك الشىء الواحد وبين ما يحيط به من اشياء . وهذه هى عظمة الفن الشرقى وجماله : وبخاصة فى اليابان والصين (٢) .

و « القبح » يصبح فى الفن جمالا . لأن القبح ليس فى الأشياء بل فى نقص احساسنا بها . فالفواصل التى وضعها الانسان فى أولى مراحل تطوره بين الجميل والقبيح ، وبين من يعلم وما لا يعلم ، تزول حين تتسع آفاقه فيرى ان الحق موجود فى كل شىء ، ولذا فكل شىء موضوع لمعرفتنا ، وأن الانسجام الذى هو علة الجمال موجود فى كل شىء ، حتى الأشياء العادية ، ولهذا يصح أن يكون « القبيح »

---

(١) «The Religion of an Artist», in : «C.I.P.» pp. 38 - 42.

(٢) Personality, p. 23 - 4.

موضوعا للجمال (١) . وكما يكون « القبيح » موضوعا للجمال ، يكون « الألم » موضوعا للبهجة الفنية ، وذلك حين يخرج من اطار الواقع المحدود الى جلال الحق اللامحدود ، فيكون « كومض البرق فى سماء عاصفة ، لا كالتماع شرارة كهربائية فى سلك بمعمل » . إن الم استشهاد عظيم يجد انسجامه فى الحب العظيم « لأنه فى ايذائه للحب يكشف عن لا محدودية الحب ، بكل ما لها من حق وجمال » . أما ألم الافلاس فى تجارة فانه يظل ناشزا ، يقتل ويلتهم حتى لا يبقى سوى الرماد ... ووظيفة الشعر هى ان يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى أجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية . « فطموح مكبث وغيرة عطيل لن يزيدا على أن يكونا مثيرين لو رأيناهما فى مركز شرطة ، ولكنهما فى مسرحيتى شكسبير يرتفعان بين النجوم الوقادة حيث ينبض الخلق بعاطفة خالدة والم خالد (٢) » .

- ٤ -

من خلال هذه المناقشة « للواقع » و « الحقيقة » فى الفن نطلع على مزيد من الايضاح لقول طاغور : ان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه » . لقد انتقلنا من فكرة أن الفن تعبير عن الانفعال لذاته الى انه « خلق » ، لأنه نتاج وحدة الشخصية الذى صدر عنها فى الحرية والحب ، وبذلك اقتربنا من النظرة الطاغورية للفن ،

---

(١) Sadhana : «The Realisation of Beauty».
هناك ارتباط واضح بين « القبيح » و « المؤلم » . فيفهم من كلام ارسطو أن المؤلم نوع من القبيح (الشعر ، ف ٥) . أما طاغور فيصف الجمال بأنه « الانسجام الذى نحققه فى الأشياء المرتبطة بقانون » (Personality, p. 101) ، فى حين أن « البهجة » عنده نتيجة اتصال « الحق » فنيا بالحق اللامحدود (C.I.P. pp. 33 & 36) . وبناء على ذلك يمكننا ان نقول انّ الجمال مؤد الى البهجة التى هى ايجابية اكثر ، وان القبيح مؤد الى الألم ، وهو أيضا ايجابى اكثر .

(٢) Creative Unity, pp. 36-41.

وآن أن نوضح نظـرته الى وظيفة « الانفعـال » فيـه . ان الفنـــان لا يستطيع أن « يخرج الفكرة الفردية من حصـار وقائع الحيـاة اليومية ويعطى أجنحتها المحلقة حـرية الحقيقة الكونية » لو كان همـه أن يعبر عن الانفعـال تعبيرا فرديـا . « ان رؤية بيتنـا تأكله النـيران تجعلنـا لا نـرى حقيقـة النـار . اما النـار فى النجـوم فهـى النـار فى قلـب اللامحدود ، وهناك نقـرأ كتاب الخلق (١) » . حقا ان وعينا الشخصى ، وهو الوعى بالوحـدة فى أنفسنا ، انما يتضح حين يلونه فـرح او حـزن أو انفعـال آخـر ، كالسماء التى لا ترى الا لأنهـا زرقاء ، والتى يتغير منظرها مع تغير الألـوان ، ولهـذا فوجـود « مثـال انفعالى » أمـر ضرورى فى الخلق الفنى ، لأن وحدة الخلق الفنى ليست كوحـدة البلورة منفعلة جامدة ، بل هى وحـدة فاعلة معبرة ـ ولكننا يجب الا ننسى ان « المثال الانفعالى » ليس من قبيل تلك الانفعـالات اليومية القريبة المدى ، التى تجهل وحدتها مع الكل . ان هذه الانفعالات تقـوم كالحواجز ، تخفى ما وراءها ، ولكن الفن يعطى شخصيتنا حرية الأبدى الخالية من المصلحة ، وهناك نجـد الأبدى فى منظره الحقيقى (١) .

ولذلك فان التعبير عن الانفعـال لا يمكن ان يقـوم عليه معيـار فنى . فالقصيدة الغنائية هى أكثر بمـا لا يقاس من العاطفـة التى تعبر عنها ، كما أن الوردة اكثر من مادتهـا (٢) . ويهاجم طاغور محاولات التحليل النفسى لتفسير الأدب لأنهـا تقـوم على افتراض دوافع اصلية للعمل الأدبى ، ولكن مهما يكن من امـر هذه الدوافع فان الحقيقة المهمـة هى أنهـا قد اخذت فى الأدب شكل صـورة ، أى خلق شخصى فريـد وان يكن كليـا . ويضرب مثـلا ببيت فى أغنيـة شـعبية : « ان قلبى كمجـرى ذى حسـباء يخفى جـدولا مجنونا » . فقـد يفسر المحلل النفسى هذا البيت على انه مثل للرغبـة المكبوتة ، وبذلك يحـوله الى نموذج للاعـلان عن واقعة مزعومة ، ولكن وقائع كبت الرغبة شائعة وكثيرة ، أما هـذا التعبير

Creative Unity, p. 39. (١)
Ibid, p. 37. (٢)

المعين فانه متميز متفرد ، وهو يمس عقل السامع لا بأنه واقعة سيكولوجية بل بأنه شعر فردى ، يمثل حقيقة فردية تنتمى الى كل زمان ومكان فى عالم الانسان . ولكن هذا ليس كل شىء . فشكل القصيدة يرجع بلا شك الى لمسة الشخص الذى أنتجها ، ولكنها فى الوقت نفسه قد أحالت صورة مادتها - وهى الحالة الانفعالية لقائلها - باشارة تباعد تام ، واكتسبت حريتها من كل تقيد بسيرته حين اتخذت كمالا ايقاعيا له قيمة فى نفسه (١) .

- ٥ -

« تحول الواقعة الى حركة ذات ايقاع » هو - عند طاغور - كل شىء فى الفن . هذا ما يفعله الانفعال الشخصى حين يتجرد . فالشعور بالجمال ليس هو الشعور بانسجام الخطوط والأشكال والأصوات والألوان فحسب ، ان الانسجام الجامد لا يعنى شيئا ، انه قانون يمكن أن يدرسه العلم ، ولكن الجمال هو تعبير اللامحدود عن نفسه فى المحدود ، فالجمال - بمعناه الشائع من انسجام الخطوط والأشكال والألوان والأصوات - وسيلة وليس بغاية (٢) . ولكن كيف يعبر الخالد عن نفسه فى العابر ؟ كيف يعبر اللامحدود عن نفسه فى المحدود ؟ سر ذلك التعبير هو الحركة . فالعالم حركة (٣) ، وخلال كل تغيراته هناك ايقاع مستمر ، وعندما يوافق ايقاع نفوسنا ايقاع الأشياء فى الكون تكتسب الأشياء حقيقتها - جمالها . « هناك نقطة فى لغز الوجود تلتقى عندها المتناقضات . تكون الحركة عندها ليست كلها حركة ، والسكون ليس كله سكونا . تتحد عندها الفكرة والشكل ، والباطن والظاهر . يصبح اللامحدود عندها محدودا ، دون أن يفقد لا محدوديته (٤) » « ان الوردة تبدو لى ساكنة ، ولكن لها بوزن تاليفها شاعرية حركة فى داخل ذلك السكون (٥) » هذا هو الجمال الحقيقى .

---

(١) «The Religion of an Artist» in : C.I.P. p. 42-3.

(٢) Personality, p. 19.

(٣) Ibid, p. 59.

(٤) Ibid, p. 44.

(٥) The Religion of an Artist, p. 38.

وكذلك نحن حين نخلق رموز الجمال في الفن . ان القوة الخالقة في يد الفنان ، ليعبر عن اللامحدود في المحدود ، هي قوة الايقاع ، اي قوة الحركة التي يسيطر عليها الانسجام . « وفي الايقاع الكامل يصبح الشكل الفني مثل النجوم التي لا تكون ساكنة ابدا مع ما يبدو من سكونها . فالصورة العظيمة تتكلم دائما ، أما الخبر في صحيفة ، حتى ولو كان خبرا عن فاجعة ، فانه يولد ميتا . وقد تبدو بعض الأخبار عادية في ركن مختف من صحيفة ، فاذا اعطيتها الايقاع المناسب اضاءت ابدا . وهذا هو الفن . ان لديه العصا السحرية التي تمنح حقيقة لا تموت لكل الأشياء التي يلمسها ، وتصلها بالكائن الشخصي فينا . فنقف امام آثاره ونقول : انني أعرفك كما اعرف نفسي . انت حقيقة » (١) .

وواضح من ذلك ان النقاش حول العنصر الجوهري في الفن هل هو مادته او صورته يصبح ضربا من اللغو . فالمادة اي الأفكار ــ اذا أخذت بذاتها ــ تجريد يمكن أن يتحدث عنه العلم ، والصورة ــ اذا أخذت بذاتها ــ هي أيضا تجريد تتحدث عنه بعض العلوم كعلم البلاغة (٢) . ولكن العنصر الجوهري في الفن هو وحدة مادته وصورته وحدة لا انفصام لها ، وحدة تعبر عن شخصيتنا الخالقة ، وحدة كوحدة الجمال نفسه ، لا يمكن ان تحلل او تعلل ، لأنها اكبر من جميع اجزائها ، وأبعد مدى من ظاهرها . ولهذا يفضل طاغور الموسيقى على سائر الفنون ، وهو يقصد بالموسيقى الغناء بالذات . فمادة المغنى ، وهي الصوت ، تنبع من داخله ، ففكره وتعبيره اخ واخت ، وكثيرا ما يولدان توامين . ومع ان الموسيقى تنتظر حتى تتم ، شأنها في ذلك شأن أي فن آخر ، فانها تعطي في كل خطوة جمال الكل . ثم انها لا تحتاج الى معنى واضح لكي تعبر ، ولهذا فهي تعبر عما لا يمكن أن تعبر عنه

---

(١) «The Religion of an Artist» p. 38.

(٢) Personality, p. 19 - 20.

الكلمات (١) . اى أنهــا اكثر الفنــون شخصية وحركة ووحــدة ، وأبعــدها عن التفســير .

- ولنا أن نسأل بعد هذا : ما وظيفة الناقد اذا كان العنصر الجوهرى فى الفن ، وهو وحــدته ، شيئا لا يمكن تحديده ؟ وهنــا نذكــر حــوارا بين شخصيتين من شخصيات طاغــور : سنديب ونيكهيل فى روايــة « البيت والعالم » . كان سنديب يعد نفســه خبيرا فى الفن ، فقال له نيكهيل ساخرا : « اذا احتاج الفنانون الى معلم فلن يعــوزهم وانت موجــود ! »

فرد سنديب : « ما الذى يجعلك تظن أن الفنانين غير محتاجين الى معلمــين ؟ » .

وأجاب نيكهيل : « الفــن خلــق . فينبغى أن نقنــع شاكرين بتلقى دروسنا عن الفن من عمل الفنــان » .

ليس الناقد اذا معلما للفنــان ، بمعنى أن يضــع له قواعــد للخلق الفنى . ان غاية ما يستطيعه النــاقد هــو أن يعبر عن استجابة شخصيته لانســجام العمل الفنى الذى هو علامة وحــدته وشخصيته . ان الناقــد اذا ، طبقــا لنظرية طاغور ، هو الفنــان القارىء ، أو القارىء الفنــان .

- ٦ -

من هذه الصفحات نرى أن نظرية النقــد عن طاغور شــديدة الارتباط بنظرته الى الوجــود من ناحية ، وبممارسته الفنية من ناحيــة أخــرى . ومع انه لم يعرض نظــريته النقدية عرضا منهجيا منظما ، فاننا نستطيع القــول بأنها تبدأ من ملاحظــة اســتقلال الفن عن المنفعــة . فالفن هــو التعبير عن الانفعــــال لذاتــه وليس لهــذا التعبير قيمــة وراء شــــعورنا بشخصيتنا ، وارتباط هذه الشخصية « بالشخصى الأسمى » الذى يتغلغــل فى ثنايا الوجــود كله . ومع أن طاغور يلاحظ فى بعض المواضــع ان كــلا من العلم والأخــلاق هما أيضــا نتاج لنشــاط انســانى فائض ، خــارج عن حــــدود الضرورة والمنفعــة ، ومن هنـــا يقرنهمــا بألفـــن ، فــان تلك

(١) Sadhana : «The Realization of Beauty».

الفقرات يجب ان تفهم فى ضوء الفقرات الأخرى التى تتناول معنى « الشخصية » وعلاقتها بالفن • فالشخصية هى مبدأ الوعى ومنتهاه • مبدؤه لأنها اثبت من جميع الوقائع المتغيرة التى ندركها بعقولنا ، ومنتهاه لأنها تتسامى فوق كل جهود الانسان لاخضاع عالمه المادى (بالعلم) أو لاخضاع رغباته وشهواته (بالارادة والأخلاق) : فهى حرية خالصة ، وهى القمة التى تتوحد عندها اثنينية الوجود ، بالاتحاد الكامل - الذى قوامه الحب - بين الجزئى والكلى ، بين الواحد الفردى والواحد المطلق • ان العالم المخلوق شخصى لأن كل محدود فيه يعبر عن اللامحدود ، والشعور بالجمال هو الشعور بهذا الانسجام فى العالم المخلوق ، والفن هو التعبير عن امتداد شخصيتنا - فى الحرية والحب - لندرك اللامحدود فى المحدود •

ومن هنا يقف الفن على قمة المناشط البشرية ويعبر عن وحدة الشخصية الانسانية • ومن هنا يصح أن يردد طاغور قول كيتس « أن الجمال هو الحق والحق هو الجمال » ، لأن « الحق » الذى يبحث عنه العلم والفلسفة والأخلاق هو « القانون » فى العالم المادى أو فى أنفسنا ، و « الجمال » الذى يعبر عنه الفن هو « الانسجام » الذى هو روح القانون • بينما يؤكد فى مواضع أخرى أن قضايا العلم مختلفة عن « الحقائق » التى هى من اختصاص الفن ، لأن قضايا العلم مجالها وسط محايد لا علاقة له بشخصيتنا ، فى حين أن « الحقائق » التى يكشف عنها الفن هى الحقائق الجوهرية التى تعبر عن اتصال شخصيتنا بشخصية العالم • وفى مواضع غير هذه يشير الى أن العلم ليس ماديا كما يبدو لأنه فى الأصل ليس إلا تعبيرا عن حرية الانسان فى تعامله مع الطبيعة ، وفى مواضع أخرى أيضا يقرر أن قضايا العلم والفلسفة يمكن أن تكون فنية حين تفقد صفتها المجردة وتصبح « شخصية » •

وبناء على هذه المقدمات يجوز القول ان الاحساس بالجمال عند طاغور ، معناه الاحساس بالانسجام الكامل بين اللامحدود والمحدود • (يصرح طاغور فى « السادهانا » بأن هذا الاحساس يمكن أن

يوجد بالنسبة الى كل شىء ، ولكننا نعجز عنه احيانا فنصف الأشياء بالقبح ، « فالقبح » إنما هو تعبير عن عدم احساسنا بالجمال) كما يجوز القول. ان الفن هو التعبير عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود ، أو كما عبر طاغور فى احد المواضع ، بين الفريد والعام ــ هذا التعبير الذى لابد ان يسيطر عليه « مثال انفعالى » ما . ومن هنا نراه يتكلم عن قوانين التحليل النفسى واستخدامها فى الأدب وتفسيره مشيرا الى « غرابتها » مرة والى « عموميتها » مرة أخرى ، فهى « غريبة » لأنها تعزل ظواهر مرضية عن الصورة السوية للوجود ، وهى « عامة » لأنها تبحث عن « دوافع أصلية » وراء الأعمال الفنية . فى حين أن كل عمل من هذه الأعمال له صفته الفريدة المميزة . ان الفن هو ــ فى وقت واحد ــ اشمل من علم النفس واكثر تحديدا .

ويترتب على كون الفن « تعبيرا عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود » فكرة جوهرية فى نظرية النقد عند طاغور ، فكرة تبدأ عندها نظرته الى « التكنيك » ، فكأنها هى المحطة الأخيرة فى نظريته النقدية ، اذا اعتبرنا فكرة « الشخصية » المرتبطة بفلسفته العامة هى المحطة الأولى . هذه الفكرة الأخيرة هى فكرة « الحركة ذات الايقاع » . فمع أن أى تفكير نظرى لا يمكن ان يفسر كنه الجمال فى الشىء الجميل ، اى كنه الوحدة بين اللامحدود والمحدود فى الخليقة ، كما لا يمكنه ان يفسر كنه الجمال الفنى ، اى كنه الوجدة بين مادة الفن وصورته ــ فان فى مقدورنا أن نقول ان هذه الوحدة انما تتم باجتماع نقيضين ، فى احساس الناظر على الأقل ، وهما الحركة والسكون ، والايقاع الكامل هو الذى يوفر لأعمال الفن دوام الحركة من السكون الظاهر ، فنرى الكلمات المحدودة ، أو الخطوط المحدودة ، تتحدث حديثا لا نهائيا : تشير وتومىء وتوحى ، وتصل الكائن الشخصى فينا بالوجود الشخصى اللامحدود .

موقف من البنيـــوية

لا تبرؤاً من مسئولية هذا العنوان ولا هروبا من تبعاته ، بل اقـرارا للواقـع ، وصدقا مع القارىء ، اقول ان لجنـة التحرير هى التى اقترحته علىّ . وهو امتحـان عسير لأنه لا ينطوى على مجـرد اقتراح بموضـوع للكتابة ، بل هـو يفترض مع المعـرفة الكافية بالبنيوية و « الأهليـة » لاصـدار الأحكام لها أو عليهـا نوعا من الصراع الايديولوجى قد لا يخلو من التطـرف أو العنـاد . ولا أدرى أهى منزلـة كريمـة تريـد لجنـة التحـرير ان تحلنى اياها ، ام خطـة لاستدراجى ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الانسان مواقف ، واذن فانسانيتى تساوى بالضبط المواقف التى أتخذها وشجاعتى فى اعلانها ، واذا احسنت لجنة التحرير ظنها بانسانيتى فليس فى وسعى أن اجبن أو اخيس . ولكن اعـلان المواقف لا يعنى الكذب أوالتنفج والبنيوية اليـوم ـ يعلم القارىء ـ مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتمـاع ، اى فيما يسمى مـرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الانسانية ، مع أن منشأها فى علم اللغـة الحديث ، ومن ثـم فامتدادها الأقرب هو الى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجـديد الذى يزعـم تارة انه خـادم للنقـد الأدبى وتارة اخـرى ـ شأن أى خـادم خـائن طمـوح ـ انه وريثه الطبيعى ، اعنى علم الأسلوب .

واذا كانت للبنيوية هذه الفروع كلهـا فهى حقيقة بأن تسـمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمـادية الجدلية ، وهى الفلسفات التى لا تزال تصطرع فى عالم اليوم . وقد تكون لى « مواقف » من هـذه الفلسـفات ولكننى يجب أن اعترف للقارىء بأنهـا مواقف مؤقتة هشـة لا تستحق ان اعرضها بل أن انهض للدفاع عنها . وهل انا من الحماقة بحيث أدعى انى حددت موقفى من « عالم اليوم » ؟ اننى ما ازال فى مرحلة الفهم ، واذا استطعت ان احل بعض مشكلاته العويصـة قبل ان يدركني المـوت

فسوف ابادر الى تسجيل « موقفى ». من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس .

واذن فلأفزع الى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى الحديث ، وحسبى أن اتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فان مهمتى لن تكون سهلة . فالبنيوية هى بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة . واذن فلابد من الاختيار . وساعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية لبعض أقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات « المحايدة » من خارج المنهج . واذ لم يكن بد من الولوج الى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لالقاء شىء من الضوء على النقد الأدبى البنيوى ، لمكان بحث « الأساطير » من العلمين ، فسارفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وساحاول — ما استطعت — ان ألتزم الأمانة فى العرض ، والدقة فى التحليل ، والموضوعية فى الحكم ، متجانفا عن طريقة الجدل التى يمكن ان ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن « موقف » .

أما النصوص الأساسية التى اعتمدت عليها فينبغى أن يعد فى مقدمتها كتاب سوسير « دروس فى علم اللغة العام » اذ لا جدال فى أنه واضع اسس المنهج البنيوى التى انتقلت بسهولة من اللغة الى الأدب . ثم يأتى بعده لغوى آخر لا يقل عنه تأثيرا فى النقد البنيوى ان لم يكن اقوى أثرا ، لأنه اهتم اهتماما مباشرا بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالتاه « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل » ضروريتان لفهم معظم ما كتب فى النقد البنيوى . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لقى ستروس فى تحليل سوناتة « القطط » لبودلير ، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتابان لرولان بارت : « درجة الصفر فى الكتابة » و « س / ز » ، وأخيرا وليس آخرا كما يقولون ، مجموع لميكل ريفاتير نشر بالفرنسية

بعنوان « مقالات فى علم الأسلوب البنيوى » . واما الدراسات التى تناولت النقد البنيوى بالأصالة أو فى سياق المنهج البنيوى بوجه عام فهى : « علم الشعر البنيوى » لجوناثان كلر ، و « مفهوم البنيوية » لفيليب بتيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات فى ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت فى كتاب من تحرير رتشارد ماكسى ويوجينيو دوناتو ، واحتوت على نصوص مهمة ــ أشبه بخلاصات مركزة ــ لأعلام المنهج البنيوى فى النقد الأدبى وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف أحيانا .

وفى باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل اعداد هذا المقال فصولا من كتاب « الأنثروبولوجيا البنيوية » للفى ستروس ، ولم يتيسر لدى منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الانجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة ، ثم مقاله فى تحليل أسطورة « أسديوال » (فى ترجمته الانجليزية) وكتابه « عقلية المتوحشين » (فى ترجمته الانجليزية كذلك) وهو شديد الابهام فى مواضع ، ولاسيما الفصل الذى كتبه عن التاريخ . وافدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الانجليز ادموند ليتش ، أحدهما عن لفى ستروس ، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوى فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظرى أنه تحول من ناقد للبنيوية فى الكتاب الأول الى ممثل لها فى الكتاب الثانى .

واذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقلبون شفاههم ازدراء . فلهؤلاء وهؤلاء اقول : ان انفجار المعلومات فى عصرنا لا يتيح لأى باحث ان يحيط بكل ما كتب فى موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له ــ من جهة أخرى ــ بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر فى العالم . فالنهج القاصد هو أن يعمد الى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متانية ، حتى اذا احكمها (وليس هذا بالأمر

الهين ، ولا ادعى انى بلغت منــه ما اريــد) هان عليــه امــر الاطــلاع على المراجع الثانوية : فاما أن تتيسر له فيلتقط بأيسر النظــر ما فيهــا من اضــافات ، واما أن تفــوته فلا يكون قــد فاتــه الا بعض الفــروع دون الأصول • ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس ، ولا يقنع بمنزلة الحاكى أو المقــلد أو المطبق ، فانهــا لا تفضــل ــ الا قليــلا ــ منزلة الجــاهل المتشــدق •

فلنبدأ بحثنا عن البنيــوية ــ أيهــا القارىء الكريم ــ لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه • وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به فى هذا « الموقف » الصعب !

واول ما ينبغى البدء به هو تمييز « البنيوية » مذهبا او منهجــا من كل حديث عن البنية او البنــاء • فليست الكلمة جــديدة على النقــد الأدبى • ويمكن القــول ان الحــديث عن البنيــة أو البنــاء قد صاحب كل حــركة نقــدية عنيت بالتحليــل الفنى للنصــوص الأدبية ، مخالفــة للاتجــاه الذى ظل ســائدا حتى أوائل هذا القــرن (ولا يزال هو الاتجاه الســائد فى جامعاتنا) نحــو التفسير التاريخى ، ســواء جعل النص الأدبى حلقــة فى سلسلة تطــورية من الأعمال الأدبية المشــابهة أم انعاكسا لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية او شخصية • وفى مجــال نقــد الروايــة لابــد ان تذكــر مقدمات هنرى جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله ــ وقد جمعت تحت عنوان « فن الرواية » ــ على انهــا تحــول تاريخى ، فقــد تبعهــا ثلاثة كتب مهمــة لثلاثــة من النقــاد والروائيين الانجليز وهى : « وجــوه الرواية » لــ أ • م • فورســتر ، و « بنــاء الرواية » لادوين مويــر ــ وقد ترجمــا الى العربية ــ وثالثها ، ولعله أولاهــا بالعنــاية « صنعة القصص » لبرسى لبوك • وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كمــا يشعر بها كاتب الرواية ، مثل زاوية النظر ــ أو وجهة النظر ــ وترتيب الأحداث ، وموقف الروائى من شخصياته ، ورؤيته للزمان والمكان • وكانت حركة « التجريب » لدى الروائيين الانجليز والأمريكان فى العشرينيات

والثلاثنيات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر ، حافزا لأعمال نقدية ، يصعب احصاؤها فى هذا المقام ، اهتمت اهتماما اساسيا بدراسة البناء الفنى واللغوى ٠

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك ان اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها اليوت وباوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما رتشاردز وامبسون ، ولاسيما « النقد التطبيقى » و « فلسفة البيان » للأول و « سبعة الوان من تعدد المعنى » للثانى ، مع أن ذكر اليوت او باوند قلما يرد فى هذه الكتب ٠ فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموما ، والأصح أن يقال انهما كانا يرميان الى اعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه ٠ ولا شك – على كل حال – انهما فتحا بتحليلهما لفكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » آفاقا جديدة للنقد الحديث ، وان هاتين الفكرتين ، اللتين تترددان فى النقد البنيوى ، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة ، فأنت تجدهما عند البنيويين كما تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين ، بدون اختلاف مهم فى المدلول أو فى الاصطلاح غالبا ٠

لم يكن من الغريب ، قبل المدرسة البنيوية ، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمى ٠ فالكلمة – من جهة – متعددة الدلالات داخل النص نفسه ، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص الى كل ما كتب قبله ، بل الى « كتاب الحياة » نفسه كما يعبر بارت ، وانما يكتسب المفهومان ابعادا جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوى ، والتى سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال ٠

والشبه واضح – على الخصوص – بين « النقد الجديد » الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى امريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينات ٠ بل ان النقد البنيوى سمى

أيضا بالنقد الجديد . كما أن اصطلاح « البنية » ظل شائعا بين « النقاد الجدد » في أمريكا ، ولا يكاد القارىء يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضعات الفنية = المؤسسة) في الأدب ، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخلصين لتراثهم الانجلو سكسوني الذي يهتم بالواقع المحسوس المجرّب - جانب النص الأدبي كعمل له تفرده وذاتيته ، قبل أن يصبح في الامكان النظر الى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية ، أو بين الأعمال الأدبية كلها . ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى « بالواقع » الخارجي أو « الحقائق » الفكرية . فالعمل الأدبي عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه ، أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية باسقاط غرض « الابلاغ » من حساب الكاتب ، وهو ما يعبر عنه ارشيبولد ماكليش بان القصيدة « لا تعني بل تكون » ، وما أشار اليه جاك دريدا بقوله ان لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز كاللغة الطبيعية (التمايز بين الحروف هو الذي يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعاني ، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الاعرابية الخ) بل على مبدأ الارجاء أيضا (النص الأدبي لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه في حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى) وما عبر عنه بارت بقوله ان عمل الناقد ليس اكتشاف « معنى » العمل الأدبي ، ولا حتى « بنيته » ، وانما هو اظهار عملية البناء نفسها ، أو « اللعب » المستمر بين سطوح المعنى .

فالفرق بين « النقد الجديد » و « النقد البنيوي » يوشك ان يكون كله راجعا الى حالتين من حالات الفكر ، لا الى اختلاف في المسلمات أو النتائج . وهو فرق أجمله ليتش أحسن اجمال بقوله ان الاتجاه البنيوي - كما يسمى - هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل إهتمامه بالوقائع الموضوعية ، علي خلاف الاتجاه الآخر التجريبي

الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات . ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال ان الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان .والتكامل بينهما يظهر لدينا حين نخرج من مجال النقد النظرى الى مجال النقد التطبيقى . فهنا نلاحظ تقاربا — ان لم نقل اتفاقا — فى المبادىء والوسائل والنتائج . فاذا قارنا — على سبيل المثال — بين تحليل كلينث بروكس — من اقطاب النقد الجديد — لقصيدة كيتس « الى قارورة اغريقية » وتحليل ريفاتير — من ممثلى البنيوية — لسوناتة بودلير « القطط » ، وجدنا امامنا نوعا واحدا من النقد ، سوى أن الثانى اكثر تفصيلا من الأول . بل ان المبدأ البنيوى الأساسى الذى يعتمد عليه ريفاتير فى تحليلاته كلها ، أعنى أن جوهر البنية هو « العلاقة » لا « الذوات » المكونة لأطراف هذه العلاقة — هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس ، الذى يقارن بين صورتين فى قصيدة كيتس : صورة النايات المصورة على القارورة الاغريقية والألحان غير المسموعة التى يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه النايات ، أجمل من كل لحن مسموع ، وصورة الاحتفال الدينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر (اذ غادروها جميعا ليشتركوا فى هذا الاحتفال) فيقول بروكس : « ان العلاقة بين المدينة المتخيلة والاحتفال المصور هى ذات العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة » . البنية واحدة ، وهى تتكرر فى أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقتها بالواقع ، شكلا من أشكال هذه البنية . لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الأخير بمثل هذه البساطة ، لا عجزاً أو غفلة عن ذلك ، بل لأن التحديد ينفى أى معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشعر بدلا من أن يقربنا منه ، واذن فلعل خير ما يمكننا ان نفعله — هكذا يقول فى ختام مقاله — « هو أن نتعلم الشك فى قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلا صحيحا عن طريق النثر » . ومرة أخرى نراه يلتقى فى هذا المبدأ مع بارت الذى ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية .

ولعل هذه الفكرة هى النتيجة المنطقية التى يجد النقد الحديث نفسه مواجهـا بها ، مادام قـد بـدأ من مسلمة « استقلالية الأدب » ولهذه النتيجة العملية وجهها النظرى الذى يقول بان موضـوع الأدب هو الأدب ذاته وليس اى شىء آخـر ، لا « الحيـاة » ولا « المجتمع » ولا « الأفكار » ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس « الى قارورة اغريقية » اهتماما غير عادى من النقـاد الجـدد ، ولهذا ايضـا كتب بارت كتابا كاملا فى تحليل قصـة قصيرة لبلزاك بطـلاها كلاهما فنان ، ان لم نقـل ان بطلهـا الحقيقى هـو القصـة نفسها . ويشـيرروب جرييه الى هذا المعنى بقـوله ان « زمن الرواية » عنـده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها . فليس المقصـود بعبـارة « ان موضـوع الأدب هو الأدب ذاته » ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلهـا كاتبا أو فنانا (وان كان لهذا الاختيار دلالته) وانما المقصـود أن متعـة القـراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى ، فى الحـوار المستمر بين القـارىء والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات الا وسـائل لاجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القـارىء فى هـذه العمليـة ؟ ان القـارىء حـين يقـرأ ، ليس ذاتا ، ولكنـه فى حقيقة الأمـر مجمـوعة مواضعات ، تكونت من خـلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، او يقبل ، او ينكر ، بنـاء على ما قراه من قبـل . وهـذه المواضعات نفسها حاضرة لـدى الكاتب حـين يكتب . واذن يمكنك أن تقـول — على العكس تماماً ، وبنفس الصدق — ان القارىء هو الذى « يكتب » النص . أما بارت فيقـول ، بتفصيل اكبر ، ان ما يحـدث أثنـاء عمليـة القراءة هـو اننا « نترجـم » ما نقـرؤه ، اى اننا نعرف ما يحـدث ، ونعطيه اسما ، وفى خـلال ذلك نتبين الأصـوات المتعـددة التى يتالف منهـا النص .

— ٢ —

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القـول بان « موضـوع الأدب هـو الأدب ذاته » (وهو عنوان نضعه نحن لممارسة اساسية أخـذ بهـا النقـد الجـديد كما اخـذ بهـا الأدب الذى واكبـه وتفاعل معه ، ممارسة

تقبل اية مادة مأخوذة من الحياة على أنها « أدب » اذا أميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان ـ كما يوقف نشاط بعض الخلايا فى الأجسام الحية ـ ونشطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة فى الفن) والقول بأن « النص يحاور نفسه » (وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنلخص به منهج بارت وجوليا كرستيفا الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص) ٠هذه المسافة تدل ـ كما سبق ان قلنا عن فكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » ـ على ان المذهب البنيوى اعتمد اصولا فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة ، وان كان وثيق الارتباط بها ٠ ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا ادرى لماذا يهمل دارسو الأدب فى هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكان فيها ميكروبا يمكن أن يفسد ابحاثهم الشكلية) ان رومان جاكوبسون قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد فى أمريكا واختلط بممثليها ، وان لم يعد من أعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة ، وكان هو معنيا بالأدب من خلال اللغة دائما ٠ ويبدو أن جاكوبسون ـ الروسى المولد والنشأة ـ هو الذى حفز النقاد فى امريكا وفرنسا على السواء الى الاهتمام بالشكليين الروس ٠ هذه هى التأثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوى من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغى ان ننسى ـ بعد ـ ذلك التأثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر ٠ فالبنيوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة ـ بكل ما يحمله معنى البدعة من اغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين ـ ليست فى الواقع الا وجها من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها الى أواخر القرن الماضى ، والتى حمل لواءها المنشئون قبل النقاد (يذكر بارت ، فى هذا السياق ، ملارميه وبروست) ٠ ولكن اذا كانت الحداثة تعنى ، أساسا ، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى ، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كاداة توصيل ، فلا شك ان البنيوية تدفع بهذه العملية الى اقصى

مداها . فاذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى فى الأدب ، ينفى تماما وظيفة التصوير أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية ، فان ذلك المذهب هو البنيوية . والفرق بين ناقد مثل بارت وناقد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيرا) هو كالفرق بين روائى كبيروست وروائى (أو لا روائى ؟) كروب جرييه . ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى . فهل يمكن أن تخلو رواية ما من تصوير أو محاكاة ؟ لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ، واستطاع ـ بواسطة التحليل البنيوى ـ أن يكشف عن أدق الحيل اللغوية التى يعمد اليها القصص لينسلخ عن الواقع . ان الرواية الجديدة (أو اللا رواية) عند منشئيها والمدافعين عنها هى مثل الشعر تماما « لا تقول شيئا » ، بل انها أشد تعقيدا من الشعر لأنها لا تكتفى بتعدد المعنى الذى تحدث عنه امبسون بل تعمل على مستويات كثيرة أو تستخدم مواضعات كثيرة يتعذر احصاؤها . بعض هذه المواضعات يستمد من الخارج : مواضعات تتعلق بالحياة الاجتماعية كعلاقات الأبناء بالآباء وعلاقات الأقارب والأصهار وقيمة المال وقيمة النسب وآداب المآدب الخ ، وبعضها يرجع الى الثقافة بمعناها الضيق : من أفكار عن الفن والعلم والصحة والمرض والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة الخ ، وبعضها يرجع الى الدين والحكمة من أفكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطبائع البشر ومصير الانسان الخ . وبعضها الآخر راجع الى الفن نفسه : من طريقته فى عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وايجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائى أن يبينه أو يوحى به من طبائع الشخصيات ، وأسلوب فى التشويق يعتمد على سر يلوح به الروائى ثم يعرضه ثم يقلبه بين تلميح وتعمية واخفاء واظهار الخ . هذه « الكثرة »

موجودة لا يصعب تتبعها فى الأعمال الروائية الكلاسية نفسها (كل ما قبل بروست هو فى نظر بارت لاشىء ، كما ان المعاصرين الذين يستعيضون عن « الكتابة » « بالفن » ـ مثل أندريه جيد ـ هم كلاسيون كذلك) . اما الأعمال الحديثة حقا ، الاعمال التى جعلت « لتكتب » لا « لتقرا » ، او بعبارة أخرى تلك التى توصف بأنها منتجة للمعنى ، وليست بحال ما نواتج عن معنى ، فهذه يقف النقد امامها عاجزا ، أخرس . يقول بارت :

« أما النصوص التى يراد بها أن تكتب ، فلعله لا يوجد شىء يصلح لأن يقال عنها . ولكن اين هى أولا ؟ من المؤكد اننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها الا فى الندرة ، بالمصادفة ، لمحا واعتراضا فى بعض الأعمال الحدية أو المتطرفة) : ان النص الذى يراد به أن يكتب ليس شيئا متعينا ولا نكاد نجده فى المكتبة ، وزيادة على ذلك فمن حيث ان نموذجه هو كونه منتجا (لا ممثلا) فانه ينفى كل نقد : لأن النقد مادام ناتجا عنه فسيختلط به ، واذ يعيد كتابته فانه لن يكون الا ناشرا ومفرقا له فى حقل الاختلافات الذى لا حدود له . ان النص الذى يراد به أن يكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن أن يوضع فوقه اى قول مترتب عليه (اذ لا مناص من أن يحوله الى ماض) . النص الذى يراد به ان يكتب هو نحن فى حال الكتابة ، قبل ان تصبح لعبة العالم اللانهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد (ايديولوجية ، جنس أدبى ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشبكات ، ولا نهائية اللغات . النص الذى جعل ليكتب ، هو الروائى بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الانتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(س / ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت واتخذوها موضوعا للتندر والسخرية ، او حملوا المترجم وزرها . وربما امسك بها آخرون

وجعلوها كالمشق يقلدونها وهم لا يعرفون راسها من ذيلهـا • وكتابات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يفتعله الكاتب وانما مرجعه ، غالبا ، أمران : اما انه يستعمل مصطلحات غير مالوفة فى لغـة النقـد وان كانـت معانيهـا — فى منظـومة بارت الفكرية — اكثر وضـوحا وتحـديدا من معظم المصطلحات التى تلوكهـا الألسـن حين يتحـدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه • وأحسب أن القارىء الذى وعى ما مهـدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليـل من معانيهـا • واما انه — وهـذا هو الأهم — يتحـدث عن شىء غير مالوف ولن يكون مالوفا : وذلك أنه واقف على تخـوم الوعى ، يحدثنا عن عالم هو حـرية تامة ، عالم تعطلت فيه اللغـات وغابت الحدود التى رسمها الانسـان ، فهو ان شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) او ان شئت فراغ مطلق (اذ يبـدو أن بارت لم يقـرر بعـد) • فى مثـل هذا العالم لن تكون هنـاك اشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وانمـا هو فعـل محض • وبارت يتحـدث عن « العالم » ولكنـه لا يعطى امثلته الا من الأدب • ويبدو لى أن ما يقـوله عن الأدب ينطبق على كل ما فى العالم الحديث (اكره أن اقـول : العالم الغربى ، او الحضـارة الغربية ، لمـا ينم عنـه هـذان التعبيران الشائعان من خـداع للنفس ، وتباه مفلس : انمـا هى حضارة واحدة ، وما نحن أبنـاء الشرق الا الطفيليات التى تعيش وتتكاثر حـول شطآنها) • وان شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يجـرون وراء الثروة ، والمنصـب ، والسـلطة ، والجـاه — الأفـراد والجماعات والدول ، حتى اذا بلغـوا ما املوه وجـدوه حطـاما ، فاندفعوا مـرة اخـرى يجزون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجـاه • القيمة الوحيدة الباقية — ان كانت هناك قيمة — هى هـذا السعى نفسـه (« وان ليس للانسـان الا ما سعى » !) دين جـديد ، وكأن الزمن استدار كهيئته يوم خلق الله السموات والأرض •

عند بارت ، كبير نقـاد هذا العصر ، لا توجـد الا قيمتان ادبيتان : الكتابة والقراءة : أو ان شئت الدقـة فقل : الكتابة القراءة (بمعنى ان الكتابة تقرأ القـارىء : « النص يتكلم طبقـا لرغبات القـارىء » - م ٠ ن ٠ ص ١٥٧ ، « فى النص لا يتكلم الا القـارىء وحـده » - م ٠ ن ٠ ص ٠ ن) والقـراءة الكتابة (أى ان قيمة النص هى فى ان يجعل القـارىء يكتبه او يعيد كتابتـه ، أن يحطـم قاعـدة التعامل الرأسمالى بين كاتب منتج وقارىء مستهلك) وهما وجهـان لحقيقة واحـدة او قيمة واحـدة ٠ الكتابة فعـل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعـل أشـبه بالكتابة ، وقيمتهما ليست فى الشىء المنتج (المعنى فى الحالتين) ٠ بل فى الانتـاج نفسـه ٠ ولكن « الأدب الفعـل » ليس كسائر الأفعـال المدنيـة التى اشرنا اليهـا ، بل هو فعـل واع مدرك ، هـو - وحـده - شـاهد المأساة التى يعيشها انسـان هذا العصر ٠ فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى تحـرير الكتابة من كل المواضعات التى فرضها الأدب على نفسـه فى كل العصـور السابقة ، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعـد صالحة للتعبير عن عالمنـا الممزق ٠ فاذا اراد الكاتب أن يعبر وجـد طـوع يمينه لغـة « ادبيـة » جاهزة ، حافلة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلمـا استسلم لهذه اللغة وجـد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى أن يعبر بأمانة عن انسان عصره ٠ والحـل الـذى يقترحه بارت هـو ان يعـود الكاتـب الى لغـة بريئة ، لغـة « آدميـة » (نسبة الى آدم أبى البشر) ، أن يعـود الى « درجة الصفر » حيث لا توجـد اية علامة مميزة ٠ ولكن السخرية هى انه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعـد قليل اسـير هـذه الطريقة الجـديدة فى الكتابة ، أى انهـا ستصبح ، بدورها ، تقليدا ٠

واذن فالكتابة فى عصرنا ليست الا هذه اللحظـة الأولى التى يخترق فيهـا الكاتب كل الحـدود ويحطم كل الحواجز - ليجـد نفسـه بعد ذلك اسـير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه ٠ الكتابة هروب مستمر الى الأمام ، الى الأمـام فقـط ، إذ ليس هنـاك هـدف منظـور ، الا ان يكون ذلك

الهـدف عالما بسـيطا واحدا خاليا من كل تمييز أو تحـديد ، نقيضـا لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهـاية فى التعقيد .

ان مفهوم بارت « للكتابة » يشـف عن نزعة اشتراكية انسـانية طوبوية . وهذه الصفات الثلاثة كلهـا مناقضة لما اشـتهر عن البنيـوية من انها معادية للتاريخ ، أو على الأقل أنهـا تنكر علمية التاريخ ، ومن ثم فـلا مكان فيهـا لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها ، وأنهـا ترفض اعتبار الانسـان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهى تشـن الحـرب على الظواهرية والوجودية ، وأنها علمية ، تحـاول أن تصـل بالدراسـة الأدبيـة والدراسات الانسانية كلهـا الى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية فى البحث .

وقد يقال ان هذا المفهوم (الاشتراكى الانسانى الطوبوى) ينتمى الى مرحـلة مبكرة فى تطـور بارت الفكرى ، ومن ثـم لا ينبغى اقحـامه على البنيـوية . والواقع أن كتاب بارت « درجة الصفر فى الكتابة » (١٩٥٣) يحمـل آثارا قوية من الماركسـية والوجودية معا ، ولكنه يعـد أيضـا معلما من معالم النقـد المعاصر ، وأهم من ذلك أن المفهـوم الذى طرحـه بارت للكتابة فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتا فى انتاجه الأخـير ، . ولا اظـن أن القارىء قـد لاحظ فى الفقـرة التى نقلنـاها ، منـذ قليـل ، عن كتابه « س / ز » (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار . بل اننـا لم نـزد على أن شرحنا فكرة وردت فى كتابة المتأخـر بالرجـوع الى الكتاب المتقـدم . فالأولى أن نسـلم بأن البنيـوية لا تعـد رد فعـل للمذاهب الفلسفية السابقة الا لأن لهـا جذورا فى هذه المذاهب ، كما أن للنقـد البنيـوى جـذوره فى النقـد السـابق . والواقع أننا ، حين نفعـل ذلك ، نكـون بنيـويين وناقدين للبنيوية فى الوقت ذاته : نكون بنيويين لأننا نرى أن التمايز بين أى منظومتين اجتماعيتين لا يكمن أساسا فى اختلاف العناصر بل فى اختـلاف العلاقات ، كما نكون بنيويين لأننا نرى أن اختـلاف النظـم الرمزية (ومنهـا النظـم الفلسفية ، من حيث أن الفلسفة أداتها اللغـة ، واللغـة نظـام رمزى)

لا يعنى انقطاعا بين نظام ونظام ، ولكنه « حقل من الاختلافات لا نهاية له » ، حسب تعبير بارت نفسه . أما ان يكون معنى هذا الإتصال هو اننا نعيش فى « حاضر دائم » ، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الانسان ، فهنا نجد انفسنا فى موقف الناقد للبنيوية ، من واقع البنيوية نفسها ، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدام الهدف .

وما نريد أن نعود فنقحم أنفسنا فى فلسفة البنيوية ، بعد ان آثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبى . ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول ، وليس فى مقدور الناقد البنيوى أن يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجد نفسه ، ان أراد أو لم يرد ، مستندا الى اسس فلسفية ، فضلا عن كونه مرتبطا بظروف اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الأدب الذى يدافع عنه أو يفسره . ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقا ، لأنه الناقد الذى يقدم تبريرا شاملا ومعقولا للأدب الرمزى والأدب السيريالى وأدب العبث وأدب اللاروائية وسائر الاتجاهات التى توصف « بالطليعية » . ونقول انه يقدم « تبريرا » لهذه الاتجاهات ولا نقول انه يقدم « تفسيرا » لها ، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال فى دراساته التطبيقية ، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا - تلك التى يراد بها أن « تكتب » لا أن « تقرأ » - هى اعمال غير قابلة للدراسة النقدية . واذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة ، فان قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب عكسيا مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقابل ذلك أن العمل الذى يخضع بسهولة للنقد هو العمل الأشد فقرا والأقل ثمرة للناقد . فلهذا وذاك يجد الناقد البنيوى بغيته - حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية - فى عمل « كتب ليقرأ » بشرط أن يكون فى مثل هذا العمل قدر من « تعدد الأصوات » يسمح بالنظر اليه كواحد من « الاختلافات التى لا نهاية لها » والتى تكون « الأدب » باعتباره وحدة . ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هى إظهار الأصوات الكثيرة التى يتكون منها ، ومن ثم

اعـادته الى الخضم الواسـع الذى صـدر عنه ، فانـه لا يقـدم دراسـة فردية عن هذا العمل ، وانما يتكلم عن « الأدب » من خـلاله . وهو أيضا لا يحـاول اكتشـاف « معناه الكلى » ، لأن هذا المعنى الكلى ان وجـد فليس هو ما يجعله ادبا ، انمـا هو ادب بفضـل هذه الحـركة المسـتمرة بين سـطوحه . ومـع أن الناقد هنـا لا « يعيد كتابة » العمـل ، وانمـا « يفسره » ، فان هذا التفسير يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها ، و « اللعب » الدائر فيما بينهـا ، ومن ثم فهو « يعيـد كتابته أيضا فى كتاب الأدب الكبير » .

— ٣ —

الى اى حـد تعد النظرة الى الأدب على انه « فعـل » تتداخـل فيه عمليتا القراءة والكتابة ـ وهى نظـرة عبر عنهـا عدد من البنيـويين الآخرين بطـرق مختلفة ـ نظرة جـديدة ؟ اننا نلمح فيهـا جذورا قديمة من فكرة « تعدد المعنى » وفكرة « استقلال العمل الأدبى » . ولكن الجـديد فيهـا حقا هو الدور الرئيسى الـذى تعطيه للقـارىء . فليس القارىء مجـرد « مسـتقبل » أو « متلق » كمـا تعـودنا أن نقـول فى النقـد التقليدى ، ولكن الأدب ـ من حيث هو فعـل ـ لا يتحقق وجـوده الا باشتراك الكاتب والقارىء . واذا فسرنا هذه النظـرة ـ تاريخيـا ـ بأن التفكير فى « قيـم مطلقـة » قـد زال نهائيـا من عالمنـا ، واذا رأى فيهـا الكثيرون اعـلاء مقصودا لمهمـة الناقد (باعتباره قارئا نموذجيا) ، فانهـا ـ من ناحية اخـرى ـ اقتراح علمى للخروج من معضـلة « القيم » عن طريق التسـليم بنسبيتها ، ومن ثم تنحـل مشـكلة الذاتية التى لا يزال النقـد يدور حولها دون أن يوفق الى حـل مرض . فالتقاء القارىء والكاتب فى « عملية » نسميها الأدب لا يمكن أن يتـم الا فى ظـل مواضعات معينة متفق عليهـا بينهما ضمنا ، هذه المواضعات التى نسميها التقاليد الأدبية ، واذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونهـا نظما من الرمـوز : تبـدأ بمعـان جزئيـة كالمجازات والكنايات التى تعـود الشـاعر العـربى أن يرمز بهـا لجمـال

المراة أو شجاعة الرجل ، وتنتهى بتركيبة كاملة كالتركيبة التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح ، وهى سلسلة مواضعات أدبية تهدف الى عقد صلة تبادلية بين المادح والممدوح · فالأدب – من هذه الناحية – ليس الا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز · وككل صلة اجتماعية يمكن النظر اليه على انه نوع من تبادل المنافع ، وان اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة ، فهى فى الأدب – غالبا – نوع من الحاجة النفسية الى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية ·

ان مشكلة القيمة فى الكتابات العلمية المعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التى تحاول أن تكون علمية ، لا يشار اليها الا عرضا ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق · ولكن البحث العلمى فى الرموز يمكن أن يحول مشكلة القيمة الى افق جديد اذ يجعلها ناتجا من نواتج الحياة الاجتماعية · وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز · فموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة · ومعلوم ان كل منتج من منتجات الانسان – سواء أكان الغرض منه فى الأصل ماديا ام لم يكن – يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى · فالمحب يقدم الى محبوبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغانى ، وربما قدم لها عقدا ثمينا ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، واذن فللهدايا بين المحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها أهل الهوى · هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الانسانية · وغنى عن البيان انه يستخدم فى دراسة مشكلات انثروبولوجية عويصة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية انبدائية (ومعلوم أيضا أن السحر يعتمد على استخدام الرموز) ·

اما فى مجال النقد الأدبى – وهو الذى يعنينا – فالمنهج السيميولوجى يساعد على حل مشكلة القيمة ، او ان شئت فقل ازاحتها من الطريق · فما زال النقد الأدبى يجد عناء شديدا فى التخلص من المعايير الجمالية ،

ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبى اذا لم ينتـه الى القول بأن هذا النص جيـد (أو جميل) وذاك ردىء (أو قبيح) ، أو ان هـذا اجـود أو أجمل من ذاك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذاك لا يستحق والذين يرفضـون اى مقياس جمالى (مثل فراى وريفاتير) يقدمون لك بديـلا غير مقنع حين يسمون « ادبا » كل ما قدمه منشئوه أو ناشروه على انـه كـذلك ، وهـم يقيمون الدليـل بأنفسـهم على فسـاد هـذا المقياس اذ لا يحللون الا أعمالا أدبيـة منتخبة مشهودا لها بالجـودة ، وما عليك الا أن تترصـد لهذه التحليـلات لترى انهـا تتضمن ـ كغيرها ـ احكاما بالقيمـة الجمـالية • والمنهج السميولوجى ـ اذ يجعـل الأدب معاملة بين كاتب وقارىء ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن ان تتغير من عصر الى عصر ومن بيئة الى بيئة ـ يستطيع ببسـاطة تامة ان يرجىء بحث القيمـة الى ان تدرس الاختـلافات التى تطـرأ على الـذوق الأدبى باختـلاف العصـور والبيئات ـ أو ان يحيل هذا البحث برمته الى فرع خاص من الدراسات الانسانية يسمى تاريخ الذوق •

ولابد هنـا من وقفـة لمزيـد من الايضـاح للعـلاقة بـين البنيـوية والسميولوجية ، فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعا من الاستطراد دعت اليه فكرة اشتراك الكاتب والقارىء فى « العملية » الأدبيـة ، وهى فكـرة قـد يتسـاءل القارىء عن مدى اصالتها فى النقـد البنيـوى • نعـم ! لقـد كان مدخلنا لفهم النظـرة البنيـوية الى الادب على انه « فعـل » لا على انه « شىء » مدخلا تاريخيا ، ولا شـك ان القـراء الذين عرفوا شيئا عن البنيـوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون الى البنيوية للمـرة الأولى من خـلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقـول لهم : ان البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين أجـزاء النظـام الواحد ـ مع أن هذه العـلاقات هى جـوهر النظـام ـ بحثـا وراء « تطـور » جـزء من الأجـزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة أن نحاكم البنيـوية باسـم التاريخ وباسم البنيوية معا لأنهـا هى نفسها جزء من نظـام كبير تجمعه وحـدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية • ان « روح العصر » تعنى وحـدة

حقيقة متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهى مسلمة من المسلمات التى يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، اعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخى الذى اخترناه لم يشوه صورة البنيوية بل لعله ان يكون قد زادها وضوحا . فالنظر الى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شىء » قد ربطه ربطيا مباشرا بالموقف « العقلانى » للبنيوية (اذا كنا لا نزال نذكر هذا الوصف الذى استخدمه ليتش) ، اذ ان الفرق بين « نظام من الأفعال » (مثل : سلوك مهذب يستتبع جوابا مناسبا ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حى أو جماد) هو أن الأول تصور عقلى مجرد ، والثانى صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيال (وان كنا لا نذهب الى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما اننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزى فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول ان فكرة « أن الأدب فعل » تستتبع « أن الأدب فعل رمزى له نظام » كما تتضمن « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السميولوجية الا منهجا لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة . واذن فالعلاقة بين البنيوية والسميولوجية لم تات فى حديثنا عرضا ، بل انها فرضت نفسها لأن الكلمتين فى الحقيقة مترادفتان ، واذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفا للسميولوجية فانها تصلح تعريفا للبنيوية ايضا . أما النقد البنيوى ، أو « علم الأدب » البنيوى بتعبير أدق ، فليس الا فرعا من السميولوجية يمكن أن يختفى فى يوم من الأيام ، ليندمج فى هذا العلم الكبير ، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى .

- ٤ -

وينبغى ان نتوقف قليلا عند هذه التسمية « علم الأدب » أو « علم الشعر » ، فانهـا تنطوى على بعض الاشكالات التى تتعلق بالبنيـوية ، أو السميولوجية .

ومع أن « علم الشعر » **Poétique, Poeties** تسمية قديمـة جدا ، ترجـع الى أرسطو الـذى يمكننـا أن نصـفه بأنـه « البنيـوى الأول » فـان أرسـطو ومن حـذا حـذوه لـم يقيمـوا أى نـوع من التقـابل بين المعـانى المجـردة والواقع المجرب ، بل كانوا ، فى نظامهم الفلسـفى ، يتصـورون تطابقا تاما بين هذا وذاك . ولذلك لم يميزوا فى « القوانين » التى وضعوها لصناعة الشعر بين « الواقع » و « الواجب » ـ وتصوروا أن ما استخلصوه من النماذج الأدبيـة المعترف بها عندهم يمثل حقائق علميـة ثابتة . أما البنيـويون المعاصرون فانهم يعلمون ان مواضعات « الكتابة » قد تغيرت كثيرا على مدى العصـور ، وأنهـا ـ فى العصر الحاضر بوجـه خاص ـ تختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه منـذ قرن واحـد أو أكثر قليـلا ، ومن ثم فهم يتابعـون سوسير فى تفرقته بين « اللغة » (باعتبارها منظومة من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وان لم توجد كواقع منطـوق لدى أى فرد من أفراده) و « الأقـوال » (وهى كل الحـالات المتحققة من استعمالات اللغـة ولا يكون واحـد منهـا بل ولا يلـزم أن تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين) ـ فيفرقون كذلك بين « الأدب » باعتبـاره نظاما رمزيا تحتـه نظم فرعيـة يمكن أن تسـمى « الأنواع الأدبيـة » ، وبين « الأعمال الأدبية » التى هى نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظـم بكيفية ما أو بدرجـة ما . « فعلم الأدب » يدرس الأدب ، و « النقـد الأدبى » يدرس الأعمال الأدبيـة . وطبيعى أن يمثل الأول المنزلة الأولى ، بل ان الدراسـة البنيـوية لعمـل معين كثيرا ما تجعـل العمـل المدروس ـ كما فعـل بـارت فى دراسـته لقصـة بلزاك ـ اشـبه بعمـاد لدراسـة يقصـد بهـا « الأدب » بوصفه نظـاما كليـا مجـردا .

والتفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقى أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا ، ومن المسلم به عندهم — كذلك — أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمنا فى النقد التطبيقى ، كما أن النظرية لابد ان تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة . ولكننا لا نعرف لناقد غير بنيوى كلمة مثل هذه الكلمة التى يقدم بها تودوروف كتابه الموجز « علم الشعر » : « ليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر . انما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى . ومن ثم لا ينظر الى أى عمل الا على انه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يعدو ان يكون واحدا من تحقيقاتها الممكنة . فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة أخرى : بتلك الصفة المجردة التى تخص الظاهرة الأدبية ، أعنى أدبية الأدب » (ص ص ١٩ — ٢٠) .

والنقاد الذين يقبلون فكرة « ادبية الأدب » ويسلمون « باستقلال العمل الأدبى » (وان يكن فى الواقع استقلالا محدودا ككل استقلال) قد لا يستطيعون ان يتصوروا « بنية عامة مجردة » تكون موضوعا لعلم الأدب أو علم الشعر . فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا . ان النظر الى اللغة الطبيعية على انها نظام مجرد متميز عن « الأقوال » ، ممكن علميا لأن التغيرات التى تطرأ على بنية اللغة ترجع الى مكانزمات لا شعورية لا يظهر اثرها الا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها « باسباب » معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب اليها « قصد » معين . وكذلك اختلاف « الأقوال » فى هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع الى قصد الا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبى . بناء على هاتين الحقيقتين يمكن « تصفية » اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة ، ولكن هل يمكن ذلك فى الأعمال الأدبية ؟ ان هذه الأعمال — مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضعات الأدبية — تتميز بدرجة من « القصدية » تجعل من العسير جدا فصل ما هو « أدبى » بالمعنى

المجرد عما لا يمكن الحديث عنه الا فى سياق العمل الأدبى المدروس . لهذا تجد كتاب تودوروف المشار اليه لا يكاد يختلف - فى روحه أو منهجه او طبيعة ملاحظاته - عن كتب النقد النظرى التى تدرس « البناء » فى ضوء الواقع الادبى ، ولا تزعم انها تدرس « الأدب الممكن » . ولا شك أنه - كما هى الحال فى كل دراسة نظرية - يعمد الى القياس والقسمة المنطقية أحيانا ليكمل بهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة ، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الزمن الذى تدور فيه احداث الرواية) بزمن القص (أى الزمن الذى تجرى فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضا أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التنظير الواسع . وانما يخالف عن طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين يمتنع عن اعطاء اى حكم جمالى على شكل ادبى معين . ويلاحظ انه يقول بعد أن اورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣) :

« والذى نرمى اليه من الملاحظات السابقة هو اثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل او أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا . وكل ما قدم الينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن فى أحسن الاحوال الا أوصافا جيدة (للاعمال المدروسة) . ويجب الا يقدم الوصف - حتى وان كان صحيحا - على أنه تفسير للجمال ، اذ لا توجد طريقة للكتابة يتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية » .

ومعنى ذلك أن طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية فى عمل ما ، ولا تكون لها هى نفسها مثل هذه القيمة فى عمل آخر . فلنترك مشكلة القيمة . ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الادبى . فاذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمل الى عمل ، فلابد لنا من احدى اثنتين : اما ان نهمل هذا الشكل مع انه يقوم بوظيفة فى بعض الأعمال الأدبية ، واما أن نعده داخلا فى أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم

بوظيفة ادبيــة ، مع انه يمكن أيضــا ان يوجــد ولا يكون مؤثرا • ففى الحـالة الأولى نكون قد أسقطناه وأفقرنا منــه البنية الأدبيــة العــامة ، وفى الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية ، مع انه يمكن أن يكون محايدا • فلم يبق الا ان يوصف الشــكل الأدبى داخــل العمل الذى جــاء فيــه فعلا ، والا فان « البنيــة المجردة » التى نقدمها لن تعـدو ان تكون قائمــة اختيارات متضادة أو جدولا للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن ان تفيد فى توجيــه النظر الى جوانب معينة فى العمل الأدبى ، ولكنهــا لا تكون بنيــة أدبيــة عامة •

هذا هو الاشكال الأول •

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب ؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفا لهجوم شديد من النقــاد فى النصــف الأول من هذا القرن • ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يسـوقه فى مقدمة احد فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر الى الأعمــال الروائية التى بين ايدينا على أنهــا سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضــا ان ننظــر الى الروائيين كما لو كانوا جالسين فى حجرة واحــدة يكتبون فى وقت واحــد • وقد اختار فورستر ، كما اختــار معظــم النقــاد المعــاصرين ، النمــوذج الثانى • ولكن أحكام هؤلاء النقــاد كانت غالبا أحكاما جمالية • ويوشــك أن يكون هذا نتيجــة حتمية للتخلى عن المنهج التاريخى • ولكن « علم الأدب » فى التصــور البنيــوى ، أو السميولوجى ، كان لابــد له ليكون علمــا وصفيا ان يتخلى عن اعتبار القيمة الجمــالية ، ومن ثم اضطر أن يربط القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية ، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهرا فى صياغة قوانينه • وقد يبدو أن السميولوجية مادامت تنظر الى الرموز على أنهــا نظم يتواضــع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة ، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انساقت وراء الاتجاه السائد فى ايامنا هذه الى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التى تتمثل نتائجها فى قوانين ثابتة مضبوطة ضبطا رياضيا • وقد بــدا

الانســلاخ من ميدان العلوم الانســانية واللحــاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى سويف) وجبهة علم اللغــة • ولم يكن سوسير ــ الأب الروحى للبنيــوية ــ منكرا لقيمة الدراســة التاريخية ، ولكنــه رأى أن الدراســة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتى تابعــة لدراســة اللغــة كنظــام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة • فمعرفة النظــام يجب ــ منطقيا ــ أن تسـبق معرفة التغيرات التى تطــرأ عليه • وعنــدما أعــاد ليفى ستروس عرض مشكلات علــم الانســـان (الأنثروبولوجيا) مستخدما منهج سوسير كان الاغراء قويا : اذ ان الدارســين الأنثروبولوجيين قبــله كانوا قد جمعوا قدرا هائلا من المعلومات عن أســاطير الشــعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية ، ولكن هذا الكم الهــائل بــدا مستعصيا على التنظيم والضــبط العلمى ، فكان معظم ما كتــب فى الأنثروبولوجيا أشــبه بحكايات الطرائف ، وكان الاتجــاه الوظيفى الذى مثله فى بريطانيا أستاذ مثل ايفانز برتشارد ممهدا لنظرة أكثر علمية الى الى حضــارات الشعوب البدائية باعتبــارها نظما متكاملة • فجــاء ستروس وأكمل هذا التصــور العلمى بأن نظــر الى أساطير الشــعوب على أنهــا تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى اقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق ، وبدلا من افتراض مهد واحــد للأساطير (مصر أو بابل أو الهنــد) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحــدة الى وحدة العقــل البشرى ، التى لا تظهر فقط عنــدما تقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر أيضــا عندما نقــارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية • فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقــوم بهــا ، والسحر لا يختلف اختــلافا جوهريا عن العلم • وهكذا كان مجهــود ستروس العلمي منصبا على تنحية متغيرات الحضارة الانسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشــف عن هذه الثوابت • وقد ســار النقد البنيــوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيــوية ، بل ان ستروس نفســه شــارك فى تشكيل هذا النقــد منطلقا من دراســته للأســاطير التى عدها صورة من الفن القولى • ومن هنا كان الحرص على

ابعـاد متغيرات التاريخ الأدبى عن « ادبيــة الأدب » ، لولا ان مشـكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين فى النقـد او « علم الأدب » ، فكان لابد من اللجـوء الى التاريخ • أضف الى ذلك ان نقـاد الأدب (حتى ولو جعلوا انفســهم علماء) لا يمكنهم ان ينعزلوا عن الحـركة الأدبيــة فى زمنهم ، والحـركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظـروف تاريخية ، ومن هنا كانت بنيوية بارت ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل ان نقـده لم يخـل هـو نفسـه من لمحـات فنية معبرة عن عصره ، وصورة « الأدب المثالى » فى نظـره (وهو كما مر بنـا يوشك ان يكون الغاء للأدب بمعناه المعـروف) اقرب الى فلسـفة التاريخ منها الى أى شىء آخـر • اما لوسيان جولدمان - ان صح اعتبـاره بنيـويا - فهـو يدخل فى صميم منهجه دراسـة العـلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى ادت الى ظهورها ، بل ان هـذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهـو معيار القيمة الفنية التى تميز عمـلا يعبر عن حالة اجتماعية او سلوك اجتماعى من خـلال الشكل وآخـر يعبر عن مثل هذه الحالة او السـلوك بطريقـة مباشرة (من خـلال المحتوى) •

هذا هو الاشكال الثانى •

وثمة اشكال ثالث ، نترك تحـديده لأحد ممثلى البنيـوية • يقــول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« ان انتماء هذه المقالة الى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالا ••• ما علاقة البنيوية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الاجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة « البنيوية » •

فاذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام ، فكل دراسة علميـة للشـعر تكون بنيوية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخـر من تلك الدراسة ، بما ان موضـوع علم الشعر لا يمكن الا أن يكون بنيـة مجـردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) • وعلى العموم فان الأخـذ بوجهة النظر العلمية فى اى مجـال هو دائما وبالضرورة دراسة بنيوية •

أما اذا عنينا بهذه الكلمة مجمـوعة فروض معينة محددة تاريخيا ، تعالج اللغـة على أنها نظام للاتصـال ، أو الوقائع الاجتماعية على أنهـا ناتجـة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس فى علم الشعر ، كما نعرضـه هنـا ، شىء يتميز بصفة بنيوية خاصة • بل انه ليمكننا القـول ان الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذى يتناولها (أى علم الشعر) يمثلان بمجـرد وجودهما اعتراضا على بعض المفاهيم الأدائيـة للغـة ، التى ظهـرت فى بدايات « البنيـوية » • أ هـ •

وقد نتساءل عن ماهية هذه « المفاهيم الأدائية للغة » وكيف نزلـت عنهـا البنيوية ومتى • وقد نتساءل أيضا هل المقصـود بالبنيـوية هنا هـو المذهب البنيـوى فى اللغـة أو فى « علم الأدب » ؟ فلم يوضح تودوروف شيئا من هذه الأمـور مع انهـا ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى بمجـرد الاشـارة اليها ، ولاسيما اذا كان الكتاب موجهـا لجمهور عريض • والاشكال الذى أشـار اليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبـارته نفسـها • ثمـة تعارض أساسى بين « علم الشعر » ومفهـوم البنيوية اذا نظر اليهـا على أنها منهـج قائـم على اعتبـار اللغـة نظـاما للاتصـال ، والوقائـع الاجتماعية ناتجـة عن مصطلح متعارف عليه • فهل تحـول المنهـج البنيوى عن ذلك ؟ واذا كان قد نزل عن هذا المفهـوم ، افلا يكون قد نزل عن مفهوم البنيـة ذاته ؟

ان تودوروف يعد علم الشعر مبحثا من مباحث السميولوجية ، ويقدر انه سيختفى يوما عندما تصبح السميولوجية علما مكتمل البنـاء ، تبحث فى الأدب كما تبحث فى غيره • ويقـول : ان الواقعـة الأدبيـة ، وعـلم الأدب الذى يتناولها ، يمثلان بمجرد وجـودهما اعتراضـا على « بعض المفاهيم الأدائية للغـة » • ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين ، ينسب هذه « المفاهيم الأدائية » الى بدايات البنيـوية • ولكن كتابه المشار اليـه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا (ولنشرحها بعبارة أبسـط نقـول : ان المقصـود هو وجـود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة

ومعان تدل عليهـا هذه الوحدات) ، دون ان يلتزم بها فى وضـع قوانين للواقعة الأدبيـة (او على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) • ولذلك قلنا فى موضع سابق ان كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التى تحدثت عن « بنيـة » الرواية دون أن يكون أصحابها بنيـويين • وقد وضح لنا الآن السبب فى ذلك : فهـو يعلم أن بين دعـوى البنيـوية (ولنقل معه : فى بداياتها) وبـين الأدب وعلـم الأدب تناقضا جوهريا ، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغـة ، فيقسم تحليـل القصص الى تحليل دلالى وتحليـل لفظـى وتحليـل نظمى (نسـبة الى نظـم الجمـلة Syntaxe) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم الا بافتعـال شـديد •

أما التناقض الجوهرى بين البنيـوية (أو السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخـرى ، فقـد أشـار اليه تودوروف دون أن يعينه • ولعله ـ هذه المـرة ـ لم يكن فى حاجـة الى ان يعين ، فـكل عمل أدبى هو عمل فردى ، واذا كانت الفردية صفة ملازمة « لكل » عمل أدبى ، فلا يمكن فصـل أدبية العمـل عن فرديتـه •• ومن ثم لا يمكن الحديث عن « بنيـة » تخضع لها كل الأعمـال الأدبيـة ، أو صنف واحد منهـا ، حديثا له قيمة • وقد شعر البنيويون بذلك ، فرأيناهم فى السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن « سميولوجية الأدب » أكثر مما يتحدثون عن « بنيته » • ويعبر بارت عن هذا التحـول مقـارنا بين كتابيـه « مقـدمة للتحليـل البنيـوى للقصص) (١٩٦٦) و « س / ز » (١٩٧٠) فيقـول :

« فى النص الأول لجأت الى بنية عامة يمكن ان تشتق منهـا تحليـلات الأعمـال المتعينة ••• وفى « س / ز » عكست هذا المنظـور ، فرفضت فكرة نمـوذج مهيمن على عدد من النصـوص (ومن باب أولى فكـرة نموذج مهيمن على كل النصوص) واعتمدت مسـلمة ان كل نص ـ ان صح التعبير ـ نموذج نفسـه ، او بعبـارة اخـرى انه يجب ان يدرس بما هو

مخالف • والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة أو دريدا • ولأشرح هذا الأمر أقول : ان النص تتخلله النظم الرمزية فى جميع اجزائه ، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلا) ، فهو ليس « قولا » محققا « للغة » قصصية •

(« حديث مع رولان بارت » ـ نقلا عن كلر ، ص ٢٤٢) •

هذا هو التحول الذى طرأ على السميولوجية ، ولعل من الغريب ان يستمد من نيتشة ، الذى يعده البعض من آباء الوجودية ، عدوة البنيوية ! ولكن هذا هو الشأن فى كل هذه المصادر الصناعية من « الكلاسية » فنازلا • فلكى تفهم اسما واحدا من هذه الأسماء عليك ان تعين نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فتبين لك ما هو أصلى وما هو هامشى فى الفكرة او المذهب •

وأرجو أن يتوقف القارىء هنا قليلا • فقد يبدو له أن ما قلناه من أن فى كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بديهى ، لا يحتاج الى اثبات ، ولا يحتمل مزيدا من الشرح • واود أن اقول الآن ان هذه الفكرة هى مهاد فكرة « الاختلاف » التى استمدها السميولوجيون أو البنيويون الجدد من نيتشة • ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا ان « الفكرة المركزية » التى تشكل المنظور الكلى لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير ان اللغة ليست مفردات محددة المعانى ولكنها مجموعة علاقات فحسب (مثلا : كلمة « باب » لا تعنى هذا الشىء الذى يسمى بابا الا لأن هناك كلمة أخرى فى اللغة تدل على النافذة والا لوجوب أن تدل « باب » على كل فتحه فى الحجزة • مثال آخر من الأسماء التى تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة « سحر » التى تدل على الساعة التى تسبق الفجر لوجب ان تكون كلمة « الفجر » شاملة للمعنيين ••• وهكذا ، فمعنى الكلمة لا يتحدد الا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى) واذن فلماذا لا نقول ان كل كلمة تحيل الى كلمات آخر ، وكل واحدة من هذه

الكلمات تحيل الى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هى صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلهـا قادرة على « انتاج » المعنى ، ومن ثم فمعانيها « مرجأة » غير محددة ، وليست هذه المعانى ، اذا نظرنا الى النصوص الأدبية بالذات ، الا حـركة بين الكاتب والقارىء ، أو فعـلا لا يستقر عند نتيجة محددة ، أو لعبا مستمرا بالدلالات يجلى « لعبة العالم اللانهائية » كما يقـول بارت مستوحيا نيتشـة أو دريدا ٠

وتجمل جوليا كرستيفا موقف السميولوجية فى الوقت الحاضر بقولها :

« لا يمكن أن تتطور السميوطيقا الا كنقـد للسميوطيقا ٠٠٠ ان البحث فى السميوطيقا يظل بحثا لا يتكشف شيئا فى النهـاية الا تحركاته الذهنيـة لكى يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد » ٠

(من كتابها Semiotiké ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ ـ ٣١ ـ نقـلا عن كلر ، ص ٢٤٥) ٠

ان الاختلاف بين الاصطلاحين « السميولوجية / السميوطيقا » يمكن ان يشـير الى اختلاف فى المعنى : فالسميولوجية التى تخيلها سوسير يمكن أن تكون علما ، أو على الأقـل منهجـا فى علم الاجتمـاع أو علـم النفس الاجتماعى ، وقد طبقهـا ستروس بالفعل فى علم الانسـان ٠ اما فى النص السـابق فانها نظرية فى المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا ، ولا يمكن ان نتصـورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصـورة كاملة ، لأن المعانى التى تظل مفتوحة لحـركة هدم وبنـاء مسـتمرين ، لا توجـد الا فى نوع معين من النصـوص لا يصـاب الا فى النـدرة (كمـا يقـول بارت) ، ولو وجـد لمـا كان قابلا لأى تفسير ، أو ـ بتعبير آخر ـ لكانت اية محـاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف ٠ ومن ثم يتحتم اللجـوء الى نصوص لا ينطبق عليهـا المفهوم السميوطيقى للأدب ، كى يطبق عليها

منهج لا يمكننا ان نصفه بانه سميوطيقى الا جزئيا ، على نحو ما فعل بارت فى تحليله لقصة بلزاك .

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية . ولكنها ليست فى الواقع الا استمرارا للصورة القديمة التى رأيناها فى كتاب بارت المبكر « درجة الصفر فى الكتابة » . وكلتا الصورتين ليست الا الجناح النقدى للحركات الأدبية الابداعية المعاصرة ، التى يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الانسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما ـ النقد والأدب الابداعى ـ حلقة أخيرة فى تطور أدبى نقدى يعكس وضعا تاريخيا لحضارة بلغت منتهاها ، حتى أصبح « التقدم » الوحيد المنظور هو العودة الى البكارة الأولى ، الى صورة « آدمية » من الفن والفكر والحياة .

ولعل التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من أعمال الانسان الى نظام آلى يقوم به الكومبيوتر ، وفى مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت ـ الى عهد قريب ـ تضبط سلوك الانسان نفسه . وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب كانتاج يعبر عن حالة نفسية لانسان العصر . وبينما نرى انتصارات الكومبيوتر تتوالى فى ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الانسان ينكمش فى تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للانسان ـ على الاقل ـ صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل فى الوصول الى اى قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل ادبى له قانونه ، وبذلك يؤكدان ـ مرة اخرى ـ أن للانسان وضعه المتفرد فى الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الانسانية منهجها الخاص .

- ٥ -

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه . واذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أولى ان تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجا لدرس النص الأدبى ، والنص الأدبى - فى نهاية الأمر - ليس الا نوعا من الاستعمال اللغوى .. واذا كانت جدة البحث السميولوجى وعمق اتصاله بالعلوم الانسانية قد دفعا بالبنيوية فى مسالك وعرة ، وربطاها بحالة الانسان المعاصر ، فان البحث اللغوى محدد بطبيعته ، وبحث اللغة الأدبية بالذات يستند الى تراث غنى لدى الغربيين والشرقيين جميعا فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك . هذا الى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول « علم الأسلوب » ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجا أثمر لونا جديدا من الدراسات الأدبية شديد العمق والنفاذ . وعلى رأس هؤلاء العالم النمسوى المولد ، الأوربى الثقافة ، الأمريكى المهجر والوفاة ، ليوشيتسر .

كانت دراسة الأسلوب ، قبل البنيويين ، قائمة على فكرة « الانحراف » أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية اضافية يريدها الكاتب ، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبى . وقد طور شبتسر هذا المنهج بحيث جعله صالحا لدراسة اعمال ادبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة ، القوية الدلالة ، فى العمل الأدبى المدروس ، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، اذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتى ، ومن ثم يظل بعيدا عن علمية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانونا عاما للغة الشعرية بأن قال ان هذه اللغة تتميز « بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى » ، وهى عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التى تتحدث عن البنيوية -

والحق انها عبارة هائلة ، (وليسمح لى القارىء بأن اتجاوز قليلا صرامة هذا البحث لأقول انى بقيت زمنا لا اقرا هذه العبارة الا تخيلت كارثة توشك أن تقع ، وكانها — على مذهب تداعى المعانى او على مذهب الشبكات المفتوحة — تذكرنى بسقوط المنازل • وانى لأرجو ان اكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) • مع انها لا جديد فيها على الاطلاق الا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى • فعند سوسير ان هناك طريقتين — متكاملتين غير متعارضتين — للتحليل اللغوى : احداهما افقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى راسيه وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر فى النص) اما لأن الاشتقاق يربط بيها واما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف أو القضاء أو العموم أو الخصوص أو نحوها • فزاد جاكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة (ويمكننا أن نعترض على هذا بأن المجاورة وحدها لا يمكن أن تكون أساسا لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأفقية هى علاقة معنوية أولا ، ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الاشارة الى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك) • وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، أى التشابه أو التضاد (وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل فى أمثلته الى التشابه والتضاد الصوتيين) • فسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى معناه أن تسبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا — بطبيعة الحال — نقرؤه بطريقة افقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور • فهذا القانون الهائل لم يزد على أن كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد • وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر الخ • إلا أمثلة قليلة أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة ، فان كان لجاكوبسون فضل ادخال هذه الصور تحت قانون عام فان اعتبار هذا القانون مميزا

للغـة الشعرية يبدو غير مقبـول ، والا لوجب أن يكون القاضى الفاضـل أشـعر من شكسبير ٠

اما النقاد فكثيرا ما تكلموا عن « **الوحدة مع التنوع** » ، و « **التناظر** » و « **التقابل** » ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى العمل الأدبى الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التى يصعب اسنادها الى ناقد بعينه ٠

وأشـار جاكوبسون الى المحـور الأفقى والمحور الراسى مرة اخرى حين حاول أن يميز بين المجـاز المرسـل والاستعارة ، فجعل الأول راجعا الى المحـور الأفقى والأخـرى راجعة الى المحـور الراسى ٠ والحـق أن كليهمـا راجع الى المحـور الراسى مادمنـا ننظـر الى الكلمات فى النص ولا ننظـر اليهـا كمفردات لغـوية ٠ ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز والاسـتعارة من النظـر الى المعـانى التى تـدل عليها الكلمـات لا الى العلاقات بين الكلمات فقط ٠ اما تمييز جاكوبسـون - فى المقـالة نفسـها - بين الأسـلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهـة ان الأول يعتمـد على الاستعارة والثانى على المجـاز ٠ فهـو تمييز دقيق ولا شك ، وهـو يشهد لجاكوبسـون بأنه يملك حصافة النقـاد ونفاذ فكره ، ولكنـه لا يعتمد فى شىء على « القانون » اللغـوى الذى جعـله جاكوبسـون اسـاس مقاله ٠

وهـذه الملاحظـة نفسـها تصـدق على تحليل جاكوبسـون لسوناتة « القطط » لبودلير (الذى شاركه فيـه ستروس) ٠ فهـو ينتهى بنظـرات نافـذة فى القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصـلة بالتحليلات اللغـوية الكثيرة التى حاول فيهـا جاكوبسـون وزميله أن يسـتقصيا كل انواع « التناظر » اللغـوى ، من مستوى الأصوات الى مستوى الصـيغ واخيرا مسـتوى التراكيـب النحـوية ٠ وكأن جاكوبسـون أراد أن يقيم الدليـل على ان اسـتقصاء أنـواع التناظر عن طريق التحليل اللغـوى لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيدا للوصـول بعد عدد من هذه التحليلات

الى بنية عامة للقصائد كلها · أو لنوع معين منها ـ جهد ضائع : اما الشطر الثانى من العملية (اى استخراج بنية ادبية عامة) فقد تبين فساده على يد البنبويين المحدثين انفسهم (راجع القسم السابق) ، واما الشطر الاول فقد بنى على تجاهل حقيقة ألمحنا اليها فى موضع سابق من هذا المقال ، وهى أن اللغة الادبية لغة « تقصد » الى التأثير ، وهذه «القصدية » تحتم الا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما الى تلك الأنواع من التناظر التى ترجع الى اللغة العادية · ومعنى ذلك أن نعود مرة اخرى الى تمييز « الظاهرة الاسلوبية » عن الظواهر اللغوية العادية · او بعبارة اخرى : أن نعود الى دراسة الاساليب الادبية من خلال الانحرافات ، وهذا هو منهج شبتسر ·

وهذا ما فعله ريفاتير بعد نوعى الدرس المستفاد من تجربة جاكوبسون وستروس · وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس الا تطويرا لمنهج شبتسر · ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان « مقالات فى علم الأسلوب البنيوى » مع أن منهج شبتسر منهج انسانى يختلف عن البنيوية من الأساس ·

وبعد فاحسبنى قد قلت اهم ما أردت قوله عن البنيوية · ولا اظن أن هذا الذى قلته يشكل موقفا · فأنا مدين للجنة التحرير باعتذار ، كما اننى مدين لها بالشكر لانها دفعتنى الى أن احدد ـ على الاقل مع نفسى ـ جملة اشياء ان لا تكن موقفا فانها تمنعنى من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة : اعنى ـ على سبيل المثال ـ موقف التقليد الأعمى ، أو التهجم الجاهل ، او الغفلة السعيدة · فاذا استطعت أن انقل هذه الاشياء الى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما اريد ·

● هوامش البحث :

Ferdinand de Saussure : Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson : «Linguistics and Poetics» in : Style in Language, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language : Metaphor and Metonymy» in : European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri-Strauss : «Le Chats de Charles Baudelaire in : Introduction à la stylistique du Francais, par I. Sumpf (Larousse Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Tudurov Poétique (col. Points, ed du Seuil, Paris, 1973).

Michael Riffaterre : Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971).

Jonathan Culler : Structuralist Poeticcs (Routledge and Kegan Paul, London, 1975).

Philip Pettit : The Concept of Strualism (Gelland macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denato (editors) :
The Structuralist Controversy, (The Johns, Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi - Strauss : «La Jests d'Asdiwall» in : The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic. London, 1967).

The Savage Mind «Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach : Levi - Strauss (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

Roland Banthes :

Degré zero de l'écriture (Paris, Points 1972, 19 ed. 1953).

صلاح عبد الصبور
وأصوات العصر .

فى تلك السن التى يضج فيها الأهل من شقاوة ابنهم ، ويتنهدون ارتياحا عندما يستريح البيت من شره ، لولا خوفهم - ان كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - ان يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل اكثر مما يسبب لهم من صداع اذا بقى محبوسا بين جدرانه ، فى تلك السن يوجد اطفال يفزعون الآباء بهدوئهم ونزعتهم الشريرة الى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متواريا فى ركن مهمل من البيت وفى يده كتاب لا يشد اليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فاذا انتبه الى الواغل الذى لا حيلة له فى دفعه ، ارتبك بين الخجل والقلق والسخط . ودعا الله فى سره الا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبى المسكين سيظل - فى اغلب الظن - مشدودا طول عمره الى تلك الأصوات البعيدة التى يسمعها من خلال الكتب ، ولعله أن يصبح كاتبا أو شاعرا ، لأنه فتح - دون أن يدرى - باب تلك الحجرة المحرمة التى تحدثنا عنها قصص الف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب فى ذلك العالم السحرى ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظا بالمفتاح فى جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود ، لا يستمرىء لذة الحلم ، ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما فى أمر أشد من الندم . انه فى عذاب دائم .

أما اذا غنى الفتى اشواقه الهائمة ، وآماله الضائعة ، ومثله المنهارة ، فسيدخل فى تجربة أخرى اشد غرابة . فقد أصبح هو نفسه « كلاما » . وهو يتامل هذا الكلام كما يتامل صورته فى المرآة . وكما يخطر له خاطر اشبه بالجنون وهو يتامل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان او هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأقنى أو المفلطح ؟ ينظر الى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والانكار . ولكنه لا يتهم نفسه بالجنون ، لأن هنا حقيقة لا شك فيها . وهى أن هذا الشىء

الذى يسميه قصيدة أو قصة أو تمثيلية ، أو لا يعرف كيف يسميه ، شىء له كيان مستقل عن كيانه . وهنا يصبح ناقدا لنفسه ، كما تتغير طريقته فى القراءة ، فيصبح قارئا ناقدا ، ومن النقد ـ التأمل فيما يقرأ ـ ينتقل بسهولة الى التأمل فى الحياة والأحياء ، فربما داعب الفلسفة ، وربما سماه الناس فيلسوفا .

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرحلتين من حياته ، فيما حدثنا به من « حياتى فى الشعر » ، وفى تقديمه للقصائد التى اختارها لعلى محمود طه ، ثم فى المقالات التى نشرها فى مجلة « الدوحة » القطرية سنة وفاته ، (مشارف الخمسين) ، وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة فى النقد والأدب العالميين فى عدد من الكتب : « ماذا يبقى منهم للتاريخ » ، « أصوات العصر » ، « قراءة جديدة فى شعرنا القديم » ، « وتبقى الكلمة » ، « مدينة العشق والحكمة » ، غير أننى لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور ـ وانه لجدير بدراسة مستقلة ـ انما أريد ان أساير الصبى ابن العاشرة ، الذى كان يبكى مع مجدولين وسيرانو دى برجراك ، فى حواره الذى لم ينقطع مع أصوات العصر من لدن شب الى أن مات .

فقد اتهم صلاح عبد الصبور ـ كما اتهم العقاد من قبل ـ بأنه « حكاء » يردد ما يقرأ من كلام الغربيين ، بل كانت التهمة التى رمى بها صلاح أشنع فقد رمى العقاد بأنه ناقل معلومات ، يعرب ما فى دوائر المعارف الانجليزية ، أما صلاح فكانت تهمته أنه يفرض على الشعر العربى حساسية الغربيين ـ أى انه لم يعرب بعض المعلومات ، ولكنه حاول أن يعرب روح الشعر العربى نفسه .

وليس الغرض من هذا المقال دفاعا ولا جدلا ، ولكنه يرمى الى تقديم استقراء متكامل لمادة هذه الدعاوى ، وعلى القارىء ـ بعد ـ أن يستخرج الحقيقة بنفسه .

— ١ —

لم تكن الصورة التى قدمتها فى صدر هذا الحديث — صورة الصبى العاكف على قراءاته الساذجة — مجرد اضافة قصصية لتحلية المقال ، ولكنها كانت اشارة الى الامتزاج الذى يشعر به الكاتب الأصيل — منذ تفتح وعيه — بين عالم القراءة وعالم التجربة • ويبدو ان هذا الامتزاج كان قويا بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور ، وارجو ان يسمح لى القارى بأن أورد هنا نتفة من ذكرياتى الشخصية عنه : فى احدى امسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموما يستر همه — كعادته — بالضحكة المرة • وقال ان صديقا من اهل بلدته جاء الى القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها ، وظهر أنه مريض بمرض خبيث ، وأن أيامه فى الدنيا اصبحت معدودة ، وعلمنا أن هذا الصديق كان رجلا من اصحاب الحرف — لا أذكر الآن حرفته بالضبط — يهوى الأدب ، وأنه أرشد صلاحا فى قراءاته الأولى • ويخيل الى الآن — وما أدرى ان كان حقيقة اخبرنا بها شاعرنا ام ظنا ظننته — أنه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبى وابى العلاء • فقد كانت العلاقات الشخصية غالبا ما تجر عند صلاح علاقات — ولا أقول قراءات — أدبية ، هكذا عرفه بدر الديب باليوت ، وعرفه عبد الغفار مكاوى بركلة وعرفته « صديقة كريمة » — كما يقول — بييتس وأودن ، كما قدمته « صديقة كريمة » أخرى الى عالم الروائى الأمريكى وليم فوكنر •

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريدا فى مدينة الأدب ، لا يعرف أين يتجه ، حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امراة طيبة) من أهل المدينة ، ولعل صلاحا — فى صدقه ووداعته — لم يكن ليخشى أن يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة اخرى هى فى رأيه قاصمة الظهر ونهاية الوجود ، تهمة الكذب ، اما الحقيقة فهى أنه كان طلعة حريصا على ألا يفوته شىء ، محبا عميق الحب للحياة ، يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها ، دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء ،

ومن ثم فهو يشخص الأشـياء كما يشيىء الأشخاص بطريقة تلقائية ـ على ما يبدو ـ ثابتة فى أصـل تكوينه . إن كل شخص عرفه صـلاح فى حيـاته . مفكرا أو انسـانا ، اصبح « شـيئا » لـه قيمـة معينـة فى هـذه الحياة ، يفتح عهدا او يطـوى عهدا . وكذلك كان لكل موجـود من موجـودات الطبيعة ، أو مخلوق من مخلوقات الانسـان ، وجـود شخصى . اعطى امثلة قليلة : قصـيدة « الشمس والمـرآة » فى ديـوانه « تأملات فى زمن جـريح » . قصـيدة « اغنيـة للقاهرة » فى « أحـلام الفارس القـديم » ، وصفه النثرى للمـدن الأمريكية ـ مع انه أقرب الى الريبورتاج الصحفى ـ فى مقالته « سياحة ثقافية فى أمريكا » . (« وتبقى الكلمة ») .

وقد انطلق صـلاح فى معظـم « سـياحاته الثقافيـة » معتمدا على نفسـه ، كالسائح الغريب الذى يسـير وحـده مستكشفا فى مدينة يعلم أنها استكشفت قبله ملايين المرات او بلايينها . ولم يقتصر فى هذه السياحات الثقافية على الأدب والفكر ، بل ضم اليهما الفن التشكيلى ايضا ، واغلب الظن انه اعتمد فيه على زياراته للمتاحف العالمية ، على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

ان الحـوار يتم غالبا بين شخصين ، ووجود ثالث هو أمر مربك فى الفن والفكر كما هو فى الحيـاة . لذلك كان صـلاح يؤثر أن يلقى كاتبـه او شاعره على انفـراد . يقول فى تذييل مسرحيته « مسافر ليـل » :

« منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحى العظيم (يوجين اونسكو) فى مسرحية الكراسى ، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهرى . وما كاد العرض ينتهى حتى كنت قـد نويت أن أدخـل عالم هذا الكاتب العظيم ، وسعيت اليه من خـلال معظم اعماله . وكتبت فى مذكراتى الشخصية عندئذ أن اكتشـاف عظمة اونسكو كان من احلى الاكتشـافات التى عرفتهـا فى حياتى . واضفته الى ذخائرى كمـا اضفت شكسبير وأبا العـلاء المعـرى وتشيكوف من قبل . ولست اعنى بالاكتشـاف انى كشفت سرا . ولكنى أعنى انى فهمت هؤلاء السـادة العظـام فهمى الخاص . واستطعت أن اقترب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنفسي وآثرته دون أن استهدي

بحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثونى حديثا مباشرا وودودا من خلال ابداعهم العظيم » .

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات ، فقد كانت بالضرورة علاقات متخيرة . ولم يكن يستهدى فى اختياراته إلا بذلك الصوت العميق فى داخله . ربما كان ذلك الصوت كامنا فى نفس الصبى ابن العاشرة ، الذى طالما هرب الى ركن من الدار الريفية ليبكى مع ابطال المنفلوطى ، وربما كانت فى أعماق ذلك الصوت الطفل رواسب كثيرة من القرون الخالية ، بعضها يصله بتجارب قومه ، وبعضها يصله بتجارب الانسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل . الغفل ، كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيرا عندما إختلفت عليه شتى المؤثرات ، وكان من الممكن أن تتلف أوتاره ان لم تتعهده القراءة المستمرة بالصقل والتهذيب . بعبارة أخرى : ان « التشكيل » الذى عنى به شاعرنا ، ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصنعة الشعرية وحدها . لابد أن يتناول صميم الفكر ايضا . ونحن لا نسبق بهذا الحكم ، ولكننا نفترضه ابتداء . لأنه يمثل خط النمو الطبيعى لدى كل قارىء ذكى . وبينما نستقرىء المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها صلاح عبد الصبور ، نمتحنها فى ضوء هذا الفرض ، فان وجدناها لديه مستكملة متناسبة الأجزاء ، فى معرض شبيه بأصولها ، فهو ناقل لاحظ له من اصالة ، اما ان وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية فى نسيج واحد ، بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت ، بل اختلاط أو تناقض أحيانا ، فهو شاعر مفكر . وهو قبل ذلك : شاعر اصيل .

— ٢ —

لم يكد الصبى الريفى يخرج من بيضة المنفلوطى حتى وقع فى أسر رجلين كان تاثيرهما الفكرى فى عصرهما وقومهما اعظم بكثير من تاثيرهما الفنى . أما اولهما فهو اللبنانى جبران ، الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءا من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية . يقول صلاح انه قرأ له « الأجنحة

المتكسرة » و « الأرواح المتمردة » . ولعله ، حين بكى مع سلمى كرامة وحبيبها كما كان يبكى مع أبطال المنفلوطى ، اعجب بشجاعتهما أيضا . ولعل قصة « خليل الكافر » قد بعثت فى نفسه شيئا من التمرد لا الاشفاق فحسب . وقاده جبران الى نيتشه ، وهو بعد مراهق فى الخامسة عشرة ، فقرأ « هكذا تكلم زرادشت » فى ترجمة فليكس فارس . ولابد ان تأثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا ، ولعله لم يزايله قط . وتستطيع أن تعد قصائد فى ديوانيه الأولين ، « الناس فى بلادى » و « اقول لكم » القى عليها زرادشت ظله الكثيف (« الناس فى بلادى » ، « الملك لك » . « الحرية والموت ») . ويتحدث صلاح فى سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » حديثا ملؤه الاعجاب عن نيتشه وكتابه « هكذا تكلم زرادشت » . وينقل فقرات من مقدمة ترجمة انجليزية حديثة لهذا الكتاب ، يدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبوة الروحية للنازية والعنصرية . ويعقب عليها بجملة حرية أن يتعلم منها الكثيرون درسا فى أدب الكتابة : « هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة ، التى سعدت بها كما يسعد الانسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان ، قال ما لم يستطع أن يقله ، مزودا بأسانيد القانون » . والحق ان صلاحا قلما نقل آراء دارس أو ناقد ، فهو يؤثر ان يتحدث عن الجانب الذى « اكتشفه » واحبه فى كاتبه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة الى كلمة دارس الفلسفة . أما الجانب الذى اكتشفه فى نيتشه فقد ظهر فى تلك القصائد التى ذكرناها ، ولعل الأهم انه تسرب فى نسيج شعره ، فى تلك السخرية المرة التى ظلت تزداد لمعانا خلال دواوينه ومسرحياته .

لم يستطع زرادشت أن يتعايش بسلام مع الايمان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حاول ذات مرة أن يصل الى حالة من الوجد الصوفى عن طريق الافراط فى العبادة . لقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة على الأقل ، عبرت عن هذا الايمان الساذج تعبيرا حلوا يعيد الى الأذهان اغانى « طاغور » فى « جيتنجالى » ، هى قصيدة

« اغنية ولاء » ، وقصيدة اخرى لعلى لا اخطىء فهمها حين اقول انها تعبر عن الأسى لفقد ذلك الايمان هى « الإله الصغير » . على ان الشاعر ـ ربما تبعا لنصيحة زرادشت ـ لم يستطع أن يتصور نفسه سوبرمانا أو فى طريقه لأن يكونه . ربما كانت « اقول لكم » صدى « لزرادشت » نيتشه او « نبى » جبران ، ولكنها صدى ضعيف . ولا احدث هنا عن قيمتها الشعرية ، بل عن لون من الثقة يوحى به العنوان ، اذ يشير الى العبارة التى ترددها الأناجيل « الحق اقول لكم » . وفى القصيدة ، عدا ذلك ، لمحات من سيرة السيد المسيح . ولكن الشاعر يقول فى المقطع الأول منها :

واعلم انكم كرماء .

وانكمو ستغتفرون لى التقصير ... ما كنت ابا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى
ولست انا الحكيم رهين محبسه بلا ارب
لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيت من سغب
ولست انا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل انه فى احدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد » لصورة الشاعر النبى ، صورة القط الأليف المقرور :

وسنجلس فى الركن النائى قطين اليفين
مقرورين
نتحسس ما ابقت أيام الذل على وجهى المكدود
وعلى خديك من الألم الممدود

وصورة القزم الودود :

« ماذا يهب العريان الى العريان

إلا الكلمـة
والجلسة فى الركن النائى .. قزمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟
(« يا نجمى يا نجمى الأوحد »)

ويبدو ان صورة « البطل الضـد » قد اعجبته ، ولاسيما انه رآها لدى كاتب عربى معاصر ، « اكتشـفه » كما اكتشـف غيره ، وقال عنه فيما بعـد انه كان « سبّاقا » الى خلق هـذا النمـوذج الذى شـاع فى الرواية الحديثة ، وهو ابراهيم عبد القادر المـازنى . ولـم يزل هـذا « البطـل الضـد » يراوح شاعرنا ويغاديه حتى سرى فى دمـه وخامـر روحـه . ولعـل التناقض الكبير فى تجربتـه النفسـية - تناقض صـاغ منه فنـه الرائع المـر - هو أنه ظـل موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطـل العـدمى .

وقد قادته سياحاته الثقـافية الى المـادية الجدليـة أولا ، ثم الى الوجودية (التى تدين بالكثير لمعلمه الأول نيتشـه) ، ورست به أخيرا عند لا أدرية العبث . ولكن العجيب انه فى اثنـاء هذه التحـولات كلهـا كان يقتدى بالمتصوفة ، ويحـاول أن يتعلم من اليوت ، وكان الأولـون يمثلون ايجابية الروح ، والثانى يمثل ايجابية العقل . فكلاهما يعبر - بطريقته - عن ايمان بالمطلق ، فى حين كان طريق المـادية الجـدلية هو طـريق النسبية والانغماس فى التاريخ ، وهو طريق يمكن أن يؤدى بسهولة الى الوجـودية (وقد اقترنت المـادية الجدلية والوجودية بالفعل لـدى كثير من معاصرى عبد الصبور - اقرأ مثلا « تجربتى الشعرية » لعبد الوهاب البيـاتى) . ولـم تـكن فلسـفة العبث أو اللامعقـول فى حقيقـة أمرهـا إلا ايغالا فى النسبية ، ووصـولا بها الى حالتها الحدية .

ان نهم عبد الصبور الثقافى الذى عرف عنه ونضحت به كتاباته ، لم يكن ترفا او زينـة او تعاليا على الخلق ، ولكنه كان يعنى أن ثمة اسئلة

تحيره . وانه كان ينتجع مختلف الآفاق بحثا عن جواب لها ، وربما انه لم يهتد قط الى جواب مريح . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . اما طبيعة هذه الأسئلة فقد يظن ، للوهلة الأولى ، أنها كانت ميتافيزيقية خالصة ، تدور كلها حول أقانيم الميتافيزيقيا الأبدية : الله والكون والانسان . وهذا وهم يلصق بكثير من الآثار الأدبية والفكرية ، وواقع الحال أن الانسان - ولو كان شاعرا أو فيلسوفا - لا يترك أبدا هادىء البال يفكر فى سر وجوده على هذا الكوكب ، ولكن الأسئلة التى تتلظى فى كيانه تنبع دائما من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس ان يكون احساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا . واوغل من ذلك فى الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترىء البالى (اليوت بالذات) . وكأن شرقنا العربى قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا اوانه - فى الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . واذا كان صوت شاعرنا فى التعبير عن هذا الحزن قد اشبه صوت اليوت ، فان حزن عبد الصبور لايزال حزن مثقف مصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، واظن ان قراءه من الانجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم انَ عبد الصبور اختار ان يتحرر من المصطلح الشعرى القديم (بتعبير بدر الديب) ليستمد من تراث ثقافى أوسع ، أو جهد فى توسيع اطاره الشعرى (بتعبير مصطفى سويف) بحيث دخلت فى معانيه معان طرقها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات ان يحصى عددا قليلا أو كثيرا من هذه الموافقات ، على طريقة نقادنا القدماء فى احصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن ان يؤدى الى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب ادوات اخرى . ويهمنى ان أشير فى هذا المقام الى البحث المتقن الذى نشر فى العدد الماضى (فصول ، يوليه ١٩٨١) عن « أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث » . فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على ان ينبه ، فى ثنايا احصائه للموافقات عند صلاح عبد الصبور

وغـيره ، الى أن التقاط نتف المعـانى ـ او اختطافها ـ من هنـا وهناك يفسـد الشـعر ، وان الاثـر المعتبر فى النقـد هـو ما لمس الحسـاسية الشعرية ، على نحو ما نجـده عند صلاح عبد الصبور .

واذا كان الزمن هو الحكم الاخير فى جدوى مثل هذا التغير (كمـا اشـار الكاتب فى ختـام مقاله) فان النقـد يستطيع ـ على الأقـل ـ ان يشـير الى موقعه فى مغامرة الشاعر كلها . والمقـال الحـاضر يلتزم ـ قاصـدا ـ جانبا واحـدا من هذه المغامرة ، وهـو الجانب الثقافى ، مكتفيا بالاشـارة الى عمق ارتباطه بالمشـكلات الحيوية التى عاش صـلاح عبد الصبور ومات وهو فى صراع معهـا . ومن ثم يمكن أن يعـد مدخـلا مناسـبا لدراسـة ادبـه ، وليس اكثر من ذلك . واذا كانت روحانيـة المتصوفين المسلمين وعقلانية إليـوت الفنيـة (ومن خلالهـا كل الكلاسية الجـديدة) مضافا اليهما الشىء الكثير من تعاليم نيتشـة (ولاسيما عقيدة السـوبرمان وعقيدة تجـدد الخـلق) قـد اجتذبت الشـاعر فى صـباه ومطلع شـبابه ، ولازمته الى آخـر عمـره ، دون أن تقـدم لـه مخرجا من المازق الذى يعيشـه المثقف العـربى فى هـذا العصر ، فقـد اتفقـت ـ على الأقل ـ فى انهـا جعلت « الشعر هو قدره وخلاصه » :

انا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الاحـزان
فى حـب إلـه مكـذوب
لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأفر اليهـا من صخب الأيام المضنى
ان تجف فجفوة ادلال لا اذلال
أو تحنُ ... فيا فرحى غرد ! يا نعمة أيامى عودى
يا فـيروزة !

يا اصحابى ! يا احبابى !

حيوا مـولاى الشـعر

سلمت لى ـ من عقبى ايامى ـ الكلمات .

(« اغنية خضراء »)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » (احب ان افهم هذا العنوان على كل الوجـــوه التى تحتملهـا العبـارة لغـويًا ونحويا) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجـربة الشعرية والتجربة الصوفية . على أن « ايمانه الشعرى » ـ ان صح هذا التعبير ـ كان يصطدم بواقع كالح ، ويعرض كل يوم لامتحـان عسير ، ومن هنا اخـذت صـورة « البطـل الضد » (الفارس المنهزم . المغنى الماجـور . المحتـال) تنمو الى جانب صورة البطـل (الشاعر النبى) التى لم تزل تتضاءل . واذا جـاز ان نصف هذه العناصر بانها « ثوابت » فى سيرة عبد الصـبور الأدبية فان رحـلاته المستمرة ، من الماركسية الى الوجـودية الى العبثية ، كانت هى « التغيرات » التى دلت على حاجة هذه « الثوابت » الى دعامات من الخـارج . وسنرى ـ فى الأقسام التالية من المقال ـ ان عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعامات ليتجاوز ازمة فكرية معينة ، فاذا عادت الأزمة الى الظهور فى شكل جـديد بحث عن دعـامة اخـرى . هذا تشبيه نسـوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة فى تكوينه الفكرى ، وربما ساقتنا اليـه كلمة « الثوابت » . فلكى نلغى المعانى غير المقصـودة فى هذا التشبيه نسوق تشبيها آخـر مختلفا : ان هذه العناصر الثابتة كانـت أشـبه بالعـدة التى يحملها المسـافر لرحـلة طويلة ، وما نسميه « المتغيرات » كان كالزاد الذى يتزود به فى كل مرحـلة .

— ٣ —

كانت المرحلة الاولى هى المرحـلة الماركسـية . وقد بداها عبد الصبور قبيـل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت الى وقت ظهور ديوانه الأول (« الناس فى بـلادى » ١٩٥٧) ، واخذت فى الفتور بين هذا الديـوان وديوانه الثانى

(« اقول لكم » ١٩٦١) ، ولـم يبـق منهـا بعـد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة عابرة . ويبدو ان اتصـال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض « المثقفين اليساريين » واكثرهم ، في ذلك العهـد ، لـم يكونوا على حظ كبير من « الثقافة » ، بل كانت كلمـة « الثقـافة » في قاموسهم سـبة . ومازلت اذكر قول واحد من زعمائهم عن احد الناس ، وقد اراد أن يذمه : « انه مثقف بكل عيـوب المثقفين » . وقد ردد عبد الصبور هذه النغمة في قصيدته « السـلام » .

« وهناك في ظل الجدار يظل انسان يموت
ويظل يسعل ، والحياة تجف في عينيه . انسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق الى السـلام » .

ولا شك أن كلمة « السـلام » التى رددها عبد الصبور في هذه القصيدة وغيرها من قصـائد الديوان قـد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسـنا لـدى مثقفى اليسـار ، الذين كانـوا ـ في ذلك الوقـت ـ قادرين على أن يفرضـوا على خواء الحـركة الثقافية معايير جـديدة سويت على عجل ، تربط الأدب بالصراع الطبقى والكفاح السياسى ، وتذوب غراما في الطبقات الشعبية ، وتلعن البورجوازية ولاسيما الصغيرة ، التى كانو جميعا من ابنائها ، عـدا افرادا ينتمـون الى الطبقات الغنية التى أخـذت تشـعر بتزعزع مركزها منـذ أواخـر الاربعينيات . ولعلنا لا نبعـد عن الصـواب اذا قلنـا ان فريقـا كبيرا منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية ـ ظاهرة التمرد على سلطة الأب ، التى تأخـذ عنـد بعضهم صـورة اشـد ابتذالا ، تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم ـ اكثر من كونها ظاهرة سياسية ، وان كان من المسـلم به انهم شعروا ـ اكثر من سائر الطبقات ـ بوطأة الظروف الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن الديوان استطاع أيضا أن يظفر باعجاب مثقف حقيقى قلما يمنح اعجـابه لشىء ، وهو بدر الديب الذى كتب مقدمة للديوان عامرة بالأفكار . وكان هو صاحب

الأشعار السيريالية الغامضة التى نسبها عبد الصبور (سهوا بالطبع) الى محمود أمين العالم ، كما كان أول من عرف عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على رأس الأسماء التى تنطق فى أورقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية - كما تطلق الرقى ، وينتظر منها ان تطلق شياطين الشعر والنقد بدون حاجة الى أى جهد آخر . وكان شاعرنا قد افاد حقا من قراءاته لإليوت وغيره من الشعراء الانجليز ، وقد اقر له لويس عوض باتقان فن « البالاد » او القصة الشعرية ، كما اشار بدر الديب - فى مقدمته - الى أن اعتماد الشاعر للمصطلح الشعرى الجديد (يعنى به - غالبا - قالب الشعر الحر) قد اتاح له ان يغترف من تراث الشعر الأوربى . ولكن لا بدر الديب ولا لويس عوض أشارا الى القالب المرسوم لنهايات كثير من القصائد . وهو يشبه النموذج الذى اوردناه : فاما ان يكون فضحا للبورجوازية المجرمة وثقافتها المتعفنة واما ان يكون تبشيرا بغد أفضل . . .

على أن رضى مثقفى اليسار لم يكن ليدوم طويلا ؛ لقد كان فى وسعهم ان يتجاوزوا عن اعجاب الشاعر الشاب بإليوت ، ومحاولته ان يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية ، اذ انهم كانوا قد اصدروا حكما على الشاعر الانجليزى اطمأنوا اليه وفرغوا منه ، وهو انه فنان عظيم وان كان مفكرا رجعيا . اما الذى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل شاعرنا الراسخ الى الحزن ؛ لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة - فى فلسفتهم النقدية المرتجلة - علامة لا تخطىء على ميول الشاعر البورجوازية الدفينة . ومع ان شاعرنا - كما سبقت الاشارة - كان يختم بعض قصائده بنغمات متفائلة فانها لم تكن - بالضبط - نغمات نضالية . هل كان يرضيهم - مثلا - قوله فى ختام قصيدته « لحن » :

« ورفاقى طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريـد

عبء أن يولـد فى العتمة مصباح وحيد »

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشـاعر الذى يتحـدث عن رفاق بروليتاريين (ربما لا يملك الواحـد منهم حشـو فم) يبشرون بعالم جديد (يولد فى العتمة) . ولـكن لا شـك أن النزعة البورجوازية الرومنتيكية المترسـبة فى اعمـاقه هى التى جعلته يصـور هـؤلاء الرفاق « خفـافا كالنسم » و « وديعين كأفراخ حمـامة » ، بدلا من تصـويرهم ابطـالا ايجابيين . ومن الحقائق المكـررة أنه ضمن هذه القصـيدة بيتين يقـول بدر الديب انه أخذهما « بنصهما تقريبا » من إليـوت (يشـير الى هذين السطرين فى « اغنية حب الفرد . ج . بروفروك ») :

انى لست الأمـير هملت . ولا يناسبنى أن اكونه

انى نبيـل فى حاشـيته ـ واحـد ينفـع

ليكبر الموكـب ...

(والحقيقة أن عبد الصـبور تصـرف فيهمـا تصـرفا غـير قليـل) مستثيرا بذلك تراث إليوت الشعرى . ولكن كان يجب التنبيه ايضـا الى أن قصيدة إليوت نفسها لا تستثار على سبيل التضـمين بـل على سـبيل المناقضة . فمعروف أن قصيدة إليوت تصـور محبا تافها متحجرا ، ينتمى الى طبقة ارستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصـبور تصور حـب شـاب فقير يتحرق شوقا الى العدالة ، ويضحى من اجلهـا بكل شىء حتى نور عينيه . ولقـد حـاول الشاعر الشاب الطيب القلب فى هذه القصيدة وغيرها (ولا يتسـع المقام هنا للاكثار من الأمثلة) أن يترجـم القـولة النقـدية المبهمة « إليـوت فنان عظيم ولكنـه مفكر رجعى » الى عمل ، فاستعار قوالبه الفنية المتقـدمة وملأها بمضمون تقـدمى . لم يكن هنـاك ما هو أكثر منطقية من هذا . ولا ادرى : أهى الأمانة التى عرفت عنـه ما جعله ياتى بهـذا النقـل الواضح بالنسـبة لأى انسـان قـرأ إليـوت

ولو مترجما ، حتى يدل على منابع فنه ، أم حاسته الفنية ـ حتى ولو كانت غير واعية ، فقد اثبت فى هذا الديوان نفسه أنه فنان اصيل قادر على ان يمتح من اغوار تجربته وفطرته وخدهما . وحسبه قصيدتا « طفل » و « ولاء » ـ هدته الى ان نقل سطرى إليوت الى سياق مضاد لسياقهما الأصلى يكسب القصيدة الجديدة طابع النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا او ذاك ، اما افتراض انه تورط فى اقتباس خاطىء . طمعا فى ان يوصفي باتساع الثقافة (كما زعم بعض النقاد) فأتهام لا مسوغ له .

ومرة اخرى الاحظ انه لا بدر الديب ولا لويس عوض تنبها الى مغزى هذه المحاولة . وافترض ان ذلك راجع الى انهما اغمضا اعينهما عن التناقض الذى وقع فيه الشاعر حين اراد ان يحشر ذاتيته فى القالب الايديولوجى . ولعله من الظلم ان احاسبهما على هذا الاهمال وانا انظر الى الديوان من وراء ربع قرن تقريبا ، فى حين انهما كانا يكتبان عنه وقت صدوره . واذا كان الناقدان الألمعيان اللذان تبنيا الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذى بذله الشاعر ليصهر ايمانه الفنى وايمانه الاجتماعى فى بوتقة واحدة (أو لعلهما تجاهلاه ايثارا للسلامة من كل الجوانب ـ ولهما العذر !) .فمن باب اولى الا يتنبه اليه الماركسيون المتشددون ، وهم اصحاب الصوت الجهير فى تلك الآونة ، والا يستوقفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه ، التى كانت ـ بحسب معاييرهم ـ شديدة الخطورة حقا ، لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعى والأدب التقدمى .

واكاد اوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بدر الديب ومقال أستاذه لويس عوض شاكرا وسعيدا ، دون ان يشعر انهما شاركاه فى الهم الذى كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعورا بالوحدة واستسلاما لها ، فقد وجد فيها نوعا من اللذة المرة ، لأنها كانت تشعره بالتميز والاستيحاش فى آن معا . وقد عرفته فى تلك الآونة ، ولم ازل القاه

بعدها فى الحين بعد الحين ، دون ان يطلعنى على دخيلة نفسه ، ان كان يطلع على دخيلة نفسه أحدا . وكان بشوشا ودودا ، « وديعا كفرخ حمامة » ، ولكنى كنت احس أنه يعطى الحياة الخارجية اقل ما يمكن من وقته وباله . وكان واضحا لكل من يعرفه أن حياته هى حقا فى الشعر .

واخاله افاق يوما فراى انه أعطى الماركسية ما لم يعطه أحدا او شيئا قط : معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسية قد اخذت فى التراخى عندما كان يعد ديوانه الثانى . وربما كان تمجيد العمل وذم « الفلسفة الميتة » فى قصيدة « موت فلاح » اثارة من عقيدته الماركسية ، وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع « الكلمات » فى قصيدته « أقول لكم » :

« جل جلالها الكلمة

الم يرووا لكم فى الشعر ان الحق قوال

ولكنى اقول لكم بأن الحق فعال

اقول لكم بأن الفعل والقول جناحان عليان » .

ففيها تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل . ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة « منا أمير ومنكم امير » .

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا فى سنة ٦٩ ، عندما كتب سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » . ولعل القارىء لا يجد بأسا بأن اعود مرة اخرى الى ذكرياتى الشخصية ، فقد تكون لها بعض القيمة ، وقد تعوض ما يلحظه القارىء الفطن من افتقار هذا المقال الى مراجعة الدوريات التى كانت تصدر فى هاتيك السنوات ، كما هو الشأن فى الدراسات الأكاديمية المتقنة (وان كنت اشك فى قيمة هذه المراجعة فى حالتنا بالذات) . اذكر

من ظروف تاليف هذا الكتاب ان الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى كان فى مصر آنذاك ، وصدر كتابه « تجربتى الشعرية » ، والتقيت بالشاعرين لمناقشته فى ندوة البرنامج الثانى ، وابدى صلاح عبد الصبور حماسة شديدة لكتاب زميله العراقى ، وكان السبب واضحا ، فقد اجتذبت الماركسية البياتى كما اجتذبت عبد الصبور ، ولعل الأول كان اقل تحفظا فى الانتماء اليها ، ولكنه فى كتابه ذاك اعلن ان « الفنان الثورى خالق الثورة وصانعها ، والسياسى المحترف لصها وقاتلها » ، وهزا بهؤلاء السياسيين المحترفين هزءا غير قليل . وفى تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور ـ للمرة الأولى ـ الاسم الذى ردده كثيرا بعد ذلك : « قبيلة الشعراء » . وليس ادل على ان صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر اكثر من حبه لنفسه ، من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر او ديوان إلا وحنا عليه حنوا لا اثر فيه للغيرة التى من اجلها قيل ان المعاصرة حجاب . وقد اتيح لى أن اشترك معه فى ندوة اخرى عن ديوان لأدونيس ، فبدا وكانه لا يجد كلاما كافيا للثناء على منحى ادونيس فى استعمال اللغة ، مع انه مخالف لمنحى عبد الصبور نفسه الى حد كبير . ولا أظن ان ناقدا ولا تلميذا من تلاميذ العقاد استطاع ان يجلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات ، والانسان ذى النفسية الخصبة المركبة ، بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور فى مقاله عنه (« وتبقى الكلمة ») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثالا ممتازا للنقد التفسيرى من كاتب لم يكن اصلا من عشاق الشاعر المهندس . والذى يعرف ذلك لا يدهش حين يقرا قول صلاح فى المقدمة المذكورة : « يشق على نعى الشعراء ويبكينى ، بل وينفضنى من اعماقى ، وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه ، ولموت ابراهيم ناجى ، ولموت بدر شاكر السياب » .

فى لقائنا على كتاب البياتى قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما اشك أن عبد الصبور أراد الا يترك البياتى وحيدا . والحق انى لا اعلم كتابا ولا مقالا تحدث عن موقف الشاعر العربى المعاصر فى صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب « حياتى

فى الشعر » • هذا فضلا عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه •

ما كاد الشاعر يبدأ فى تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها ان شئت) حتى وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - فى صدام مع الماركسيين الحرفيين - وليس معهم وحدهم :

« يصفنى نقادى باننى حزين • بل ويديننى بعضهم بحزنى ، طالبا ابعادى عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى انى افسد احلامها وامانيها بما ابذره من بذور الشك فى قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (فى رايه) الى مستقبل ازهر •

« وقد ينسى هذا الكاتب ان الفنانين والفئران هم اكبر الكائنات استشعارا للخطر • ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقى بنفسها فى البحر هربا من السفينة الغارقة • اما الفنانون فانهم يظلون يقرعون الأجراس ، ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها » •

ولابد ان هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيرا عليهم • وربما كان الأوفق أن أعود الى تسميتهم « بالمتمركسين » كما فعلت فى مقال لى نشر فى مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨) قد حفز الشاعر الى أن يقرأ فى الماركسية معتمدا على نفسه هذه المرة ، وهو يعرض آراء احد الماركسيين المتحررين ، روجيه جارودى ، فى كتابه « ماركسيه القرن العشرين » ، ويعلق عليها قائلا : انها تعبر عن « حدث هام ، وهو تواضع الماركسية الذى الجئت اليه لكى تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الانسان ، لا كنظرية شاملة ، او كعقيدة تحكمية ، أو ديانة جديدة » •

ومؤدى هذا رفضه فكرة « الابنية الفوقية » ، ومن ثم لا يحق

لأحد ان يتكلم عن اسطاطيقا ماركسية ، أو نقد ماركسى . حقا ان الماركسية قد القت اضواء كاشفة على الأعمال الأدبية اذ جعلتنا ندرك ابعاد واقعها الاجتماعى ، ولكن ثمة اضواء كاشفة اخرى ، نفسية وغيرها ، وللفن ، وراء ذلك ، خصوصيته واستقلاله ، بحيث لا يمكن ارجاعه الى عناصره الايديولوجية فحسب .

ويلمح عبد الصبور - وراء هذا الجدل - حقيقة مفزعة طالما ارقته دون أن يتمثلها بوضوح ، ولكنها ستصبح ، منذ الآن ، مصدر قلق دائم ، وعنصرا مهما ، ان لم نقل انه العنصر الأساسى فى معضلة الوجود الانسانى كما يراها - اعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة ، مهما يكن نوعها : « فرجال الفن هم اضعف الرجال حولا واقلهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية ارضهم بالذراع والسيف . وكثيرا ما يشتبه عليهم الأمر حين تضج الضجة ، فيتوهمون انفسهم اتباعا لرجال السياسة او رجال الدين او غيرهم من قبائل العمالقة » .

وهذه حقيقة مفزعة . لأن رجل الفن ، مادام ضعيفا ، فعلى اى شىء يعتمد ؟ ويجب ان نستبدل بكلمة « رجل الفن » هنا كلمة « الشاعر » فاصحاب الفنون التشكيلية ينمون ويترعرعون فى ظل الطغاة . ولمن يبنون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام ؟ ولمن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام ؟ ولمن يلونون لوحاتهم إلا للعقائل المنعمات ، والسراة الكرام ؟ وهكذا أفرد الشاعر افراد البعير المعبد ، وحكم عليه أبدا بالتمرد والتشرد . ولا تلتفت الى قولهم ان الشاعر العربى استمرأ منزلة المادح المتملق . ودع مشاجرات ابن الرومى المستمرة مع ممدوحيه الأخساء . وانظر الى قول البحترى وهو أحق الشعراء العرب بان يدعى شاعرا مادحا :

وشرالى العراق خطة غبن ... بعد بيعى الشآم بيعة وكس

وعلم الله ما كان فى الشام إلا بدويا يستدر رزقه من اخلاف

عنزة أو شاة ، ولقد انهال عليه الثراء فى العراق من كل جانب ، ولكنها صحوة الضمير ، ضمير الشاعر فيه .

ولعل عودة عبد الصبور الى الشعر العربى فى تلك الفترة نفسها ، مستكشفا كعادته ، كان تعبيرا عن ايمانه المتزايد بأن « قبيلة الشعراء » هى فى كل زمان ومكان متميزة أبدا عن « قبائل العمالقة » التى لا تفتأ تترصدها وتضغطها وتلجئها الى مضايق الحياة ، اضافة الى مضايق الشعر . واذا كان الشاعر ، منذ اختار ان يكون شاعرا ، قد حكم على نفسه بالهضم والظلم ، فلن يجد اسوته إلا فى الانبياء والأولياء وأمثاله الشعراء . وبهذا المعنى فسر كل ما يرد عليك فى شعر صلاح عبد الصبور من اشارات الى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالانبياء ، ولكنه يتأسى بالهم العظيم ، وصبرهم على البلاء ، واحتقارهم لمتاع الدنيا ، وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا ، ولكنه انسان فيه ضعف الانسان ، مضافا اليه ضعف الفنان ، فقد ظل الصراع محتدما فى نفس شاعرنا . لقد استرد معبوده ، الشعر ، واستطاع ان ينادى « فيروزته » .

« يا حبى قولى للحجاب
فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الانسان » .

(« أغنية خضراء »)

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه ان يعاود الرحيل .

- ٤ -

لا أظن الوجودية كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالبا فى كلية الآداب ، يقرأ كتب عبد الرحمن بدوى ، ويختلف الى « قهوة الجيزة » ، حيث يعقد أنور المعداوى مجلسه . وكان أنور المعداوى مولعا بذكر سارتر

فى ندواته هذه ، وفى تعليقاته التى كانت تنشرها مجلة « الرسالة » القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه ان يتميز عن اصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية ، الذين كانوا قد بدءوا يلفتون الأنظار اليهم . ولابد ان عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالا اعمق حين اخذ يشارك بدر الديب قراءاته واهتماماته . وكان بدر قد آثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجديد والنقد الوجودى ، اخذت من الأول العناية بالبناء اللغوى ومن الثانى ابراز المعطيات الوجودية التى تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور - كما يبدو من كتاباته - بدأ يهتم بالوجودية اهتماما أعمق حين وجد ان الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذى وعدت به ، بل اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين اوشكت ان تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولا شك أن الصبى الذى تعود أن يعتكف ليقرأ المنفلوطى وجبران ، ثم ترقى الى قراءة نيتشة وحلم بانسانه الأعلى ، والذى بات قائما ذات ليلة طامعا ان يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء ، قد عاش تجربة « التجاوز » حتى نخاعه ، قبل ان يسمع بالوجودية . ولا شك ايضا ان حدة الشعور التى انتقلت به من الحزن الغامض الى التألم حتى بلغت حد « النزف » قد دفعته الى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين اخذ يقرا فى الفلسفة الوجودية - انها غريبة عليه . وبقدر ما كانت المادية الجدلية تخلعه من ذاته وتنتزعه من توحده كانت الوجودية تعيده الى ذاته وتعيد ذاته اليه . وكانت كلمة « الحرية » ، التى لا يعرف لها الانسان المصرى - فى القهر العائلى والاجتماعى الذى يعانى منه طول حياته - معنى واضحا ، ولكنه يحلم بها كما يحلم بشىء بعيد غامض ساحر ، بريح الشمال ونفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب فى هذا الايمان الجديد معنى واقعيا ممكنا حين يجعلها مرادفة لمفهوم « الانسان » . ولعل شاعرنا احس هذا المعنى حين قال فى احدى قصائده الأولى (« اطلال ») :

« اسعى وراء الشمس

والشمس فى ظهـرى » .

أما أوضح أعمـاله تعبيرا عن هـذا الايمـان الجـديد فهى ديوانه «أحـلام الفارس القديم » ، ومسرحيتاه « مأساة الحـلاج » و « ليـلى والمجنـون » ، وان كنا نجـد نمـاذج مكتملة ـ فكرا وفنـا ـ للاتجـاه الوجـودى فى ديوانه الثانى « أقول لكم » . ففى احـدى القصائد الرئيسية فى هـذا الديوان (« الظـل والصليب ») يصـور الشـاعر احسـاس « السأم » الذى يميز الانسان المعاصر ، وهو الطرف المقابل للقلق الوجودى ، فانسـان هذا العصر يحيـا

« ... بلا ظل . بلا صليب

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعش بظله يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » .

فظل الانسان هو ذاته الأخرى ، هو وعيـه بذاته الذى يحفزه الى تجـاوز هذه الذات انطـلاقا نـحو وجـود أعمق . ولكن هذا الوعى هـو ايضا سر شقاء الانسان ، لأنه ينطـوى دائمـا على اختيار حـر ، على القفز فى المجهـول نحـو « جبـال الملح والقصدير » . والذى يحتـار « يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » اما الشـكل الفنى الذى عبر به الشـاعر عن هذه المعانى فهو شكل « التنويعات على لحـن أساسى » . على ان وحدة القصيدة لا ترجـع الى هذا اللحـن فقط ، بل الى وحـدة الصـوت أيضا ، او قـل وحـدة المقام الموسيقى . فالصوت الذى نسمعه هنا هو صـوت انسـان هذا العصر نفسـه ، صوت البطـل الضـد . واذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت ، كما استعار منه حيلا لغـوية مناسـبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الآنف الذكر) فينبغى ان نلحظ فارقـا لطيفا ومهما : وهو ان الاطار فى« أغنية حب المستر الفرد ج. بروفروك » مثـلا هـو اطـار درامى كامـل ، فى حـين ان الاطـار فى « الظـل

والصليب » لا يزال غنائيا ، بمعنى اننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذى يلبسه ، حتى ليخيل الينا احيانا انه يحدثنا حديثا مباشرا ، ولاسيما انه يستخدم اسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب اسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم استطع ان اتبينه) . وهكذا نرى فن إليوت الشعرى يتعانق مع الفكر الوجودى (كما رايناه من قبل يتعانق مع الفكر الماركسى - ولكن بانسجام اكبر هذه المرة) فى صوت مصرى يتقن التخابث المفضوح ، والمقصود منه ان يكون مفضوحا ، وكانه يقول لك : « أنت تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وانا أعلم انك تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وكلانا يعلم اننا مستمران فى اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أى اهتمام » .

وفى عدد من قصائد الديوان يكتشف الشاعر ان ثمة « محبوبين » يصلانه بالآخر : الحب والشعر (« اغنية خضراء ») . وهناك عمق التصوير الوجودى لعذاب الحب الذى هو فى الواقع صراع بين حريتين ، وهو عند شاعرنا يتمثل ، اوضح ما يتمثل ، فى خداع الكلمات (« الألفاظ » . « احبك ») . ففى تلك الأثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقى ، اى تجاوز الذات لتلتحم بذات اخرى ، فكانت هذه التجربة تجاوزا من نوع جديد . ولعل من خلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته فى هذه الفترة بأفضل من حديثى . ولكننى فى تلك الاثناء كنت أراه فى اوقات متقاربة ، واستطيع ان اقرر ما اقرره عن تجاربه الشخصية بشىء من الثقة . ويؤيدنى شعره . كانت الستينيات ، فيما اقدر ، احفل سنوات عبد الصبور بالانتاج ، واقربها - اجمالا - الى الهدوء والثقة . ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدرا له من السعادة . واقدر ان معظم قصائد « اقول لكم » نظمت فى أواخر الخمسينات . فقد سمعت منه مقاطع من « اقول لكم » نفسها فى داره حوالى سنة ٥٨ ، وكان وقتها يسكن قرب دار روزاليوسف التى كان يعمل بها ، وكان فى غمرة حبه الأول الذى انتج معظم قصائد هذا الديوان . وفى تلك الأثناء كان يقوم ايضا بتجاربه الأولى فى المسرح

الشعرى . واذكر جلسة فى مقهى مع صديقنا بدر الديب ، وصلاح يقرأ علينا ما كتبه فى تجربته الاولى التى لم تنشر : « طويت أوراقها لأننى وجدتنى قد وقعت فى أسر شكسبير » ـ هكذا قال عنها فى سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث ان كتب « مأساة الحلاج » التى ظهرت طبعتها الأولى فى آخر ١٩٦٥ . وعلى راس السبعينيات ظهرت مسرحية « ليلى والمجنون » وديوان « تأملات فى زمن جريح » (١٩٧١) ، وبين « الحلاج » و « المجنون » ظهرت مسرحيتان قصيرتان : « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) ، وكانت أولاهما ارهاصا بمرحلة جديدة : مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبى ، وبلغ قلقه الوجودى حد الجزع .ولكن اختها « الأميرة تنتظر » كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفى الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية ، التى اعتمدنا عليها كثيرا فى هذا المقال « حياتى فى الشعر » (١٩٦٩-) . ولذلك نستطيع أن نقول فى اطمئنان ان المرحلة الوجودية ، التى استطاع صلاح خلالها ان يبنى بيته على سفح البركان . قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان « احلام الفارس القديم » هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التى يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة . ويعنى ذلك ان القدرة على « التشكيل » (وقد عقد له عبد الصبور فصلا كاملا فى سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات (« أقول لكم » ، « الظل والصليب ») الى التصميم الذى يجمع بين الاتساع والتكامل العضوى ، بحيث يصح وصفه بأنه ملحمى ، كما يوصف « الأرض الخراب » احيانا بأنها قصيدة ملحمية وكعادة عبد الصبور ينبه القارىء ، بلطف ، إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان الى « كراسات » . اذكر ان ناقدا كتب عن تكنيك الروائى الانجليزى البولندى الأصل « جوزيف كونراد » انه يمثل نموذج « رحلة الليل » ـ الغوص الى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة . واود ان أستعير هذه الفكرة (النموذج أصيل حقا فى خيال البشر ، وليس السندباد واوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثلته) لأقول عن ديوان « احلام الفارس القديم » انه « رحلة فى الليل » . ان « الليل »

يشغل مكانا مهما فى عالم عبد الصبور الشعرى ، وقد اخذت هذه « التيمة » ابعادها الكاملة فى « احلام الفارس القديم » وربما أيضا فى « شجر الليل ») . ولقد كان عبد الصبور ملهما دائما فى عناوين كتبه . ولو قرأت قصائد هذا الديوان على انها « أحلام » فى ليل طويل لظهر لك ما قلت واكثر منه . ولكننى يجب أن انبه الى خطأ واحد فى « تدبير » هيئة الديوان . وهو تلك « الكراسة الرابعة » التى الحقها الشاعر به ، ووضع لها عنوانا « صحائف من مذكرات مهملة » ، وهى صحائف جديرة حقا الا تهمل . ولكنها كان يجب أن تنتظر الديوان التالى « تأملات فى زمن جريح » ، فهى من واديه ، وان تكن متقدمة فى الزمن على معظم قصائده .لقد حجب الشاعر بهذه الاضافة النهاية الرائعة لملحمته النفسية العظيمة .وكم هو جميل ومنعش للنفس أن تقف بعد ان تقرأ هذه السطور :

« صافية » أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن
وحينما التقينا يا حبيبتى أيقنت اننا
مفترقان
وأننى سوف أظل واقفا بلا مكان
لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة
فنعرف الحب كغصنى شجرة
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحى نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معا طريق
يضمنا معا طريق ... »

وما اظن ان تجارب الشاعر الواقعية فى هذه الفترة كان يمكن ان تأخذ

هذا الشكل الفنى لو لم يتوسط بينهما فكر وجودى قادر على ان يجعل الذات موضوعا للتأمل ومجالا للفعل • ولعل الأصح أن نقول : ان ذاتية الشاعر وجدت الفكر الوجودى مناسبا لتعبر عن نفسها وتكتشف نفسها من خلال هذا التعبير • وليس هذا مجال القول المفصل فى تحليل قصائد هذا الديوان • فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال ، وهو التنبيه الى المنابع الفكرية المعاصرة التى نهل منها صلاح عبد الصبور ، بالكيفية التىعرفها بها وافاد منها حتى امتصت فى كيانه ، ولا ننبه على المظاهر الجزئية لهذا التأثر ، مما يشغل به دارسو الأدب المقارن ، ولا نفيض كذلك فى تحليل اعماله التى يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة •

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن « ليلى والمجنون » حين نقول ان المواقف الحدية التى بنيت عليها هذه المسرحية ـ مواقف التضحية والسقوط والخيانة والاغتصاب والقتل والانتحار ـ واضحة الانتماء الى الأدب الوجودى ، بحيث تذكرنا بمسرح سارتر أكثر من مسرح إليوت ، الذى قيل الكثير وكتب الكثير عن تأثر عبد الصبور به • ولعلنا لا نبعد عن الصواب ايضا حين نقول ان التأثير الوجودى القوى فى هذه المسرحية هو الذى ابعدها ـ الى حد ما ـ عن بساطة البناء التى تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الاغريق ، واحسن استخدامها فى « مأساة الحلاج » ، وهى أيضا دراما نفسية ، ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل •

ان مسرحية « مأساة الحلاج » قائمة كلها على اختيار خاطىء من قبل الحلاج • وليس من المستبعد أن يقال ان الحلاج هو الذى اختار موته • فنحن هنا امام مأساة حقا ، ولكنها مأساة متفائلة ، لأن عظمة الحلاج فى قبول الموت تسمو على بلادة قضاته وغباء الشعب الذى ضحى بحياته من اجله • ولولا ان نسرف فى الاستنتاج لقلنا ان ثمة انتقالا من وجودية متفائلة فى أوائل الستينيات (« أحلام الفارس

القديم » ، « مأساة الحلاج ») الى وجودية متشائمة عند نهايتها (« ليلى والمجنون ») ، بلغت حد « الكوميديا السوداء » (قارن - ان شئت - هذا الوصف الذى خلعه عبد الصبور نفسه على « مسافر ليل » بوصفنا « لمأساة الحلاج ») "٠

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضا عجزت عن الوفاء بحاجة الشاعر ٠ فلم كان ذلك ؟

ان قارئ « حياتى فى الشعر » يمكن ان يقول ، ولا يتحرز ، ان كاتبه مفكر وجودى ينتمى الى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة ٠ فهو يقرر فى مفتتحه أن تأمل الانسان فى ذاته هو اساس كل معرفة ، راجعا بهذا المبدأ الى قولة سقراط المشهورة « اعرف نفسك » ٠ ويزيد : أن الانسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته ٠ وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين ٠ ثم يشير اشارة سريعة الى فكرة التجاوز أو التعالى ، وفكرة الاحالة أو العلاقة المتبادلة بين الانسان والعالم ٠ ويطبق مبدأى التعالى والاحالة تطبيقا ذكيا على القصيدة باعتبارها « وجودا » ٠ وهكذا يصبح وجود القصيدة ، منطقيا ، مساويا لوجود الانسان ، ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فانه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب ٠ وقد مر بنا قوله فى ختام قصيدته « اغنية خضراء » : « أنا الشادى الانسان » ٠

ويحدد عبد الصبور « القيم » التى يتألف منها معنى الانسانية ٠ والقيمة الكبرى عنده هى « الصدق » ، لأن معناه ان يعى الانسان وجوده فى الحياة ، ويحمل عبء هذا الوجود ٠ ويتكلم بعده عن « الحرية » - التى جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه ، ولكن عبد الصبور لا يعطى معنى واضحا لها ، بل يكتفى بالاحالة على بعض قصائده ، مثل « هجم التتار » و « شنق زهران » و « ثلاث صور من غزة » باعتبارها « تمجيدا لهذه القيمة على المستويات المختلفة » ٠

والغريب انه لا يشير فى هذا السياق الى قصيدة مثل « الظل والصليب » ، وهى - كما رأينا - قصيدة مكتملة فكرا وفنا . ولعلنا نلاحظ هنا بداية التخلخل فى « الحل الوجودى » الذى اطمأن اليه عبد الصبور ردحا من الزمن . فالحرية الوجودية تعنى - قبل أية حرية سياسية ، وهى التى اقتصر عليها عبد الصبور فى أمثلته - اختيارا ومسئولية ، واغفال هذا المعنى - وما كان عبد الصبور ليجهله - قد يعنى أن القلق الذى يصاحب الاختيار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيار مسدودة . لهذا نجده يعرف « العدالة » - القيمة الثالثة فى نظره - تعريفا تقليديا . اذ يقول عنها انها قيمة فردية واجتماعية معا . فهى بالنسبة للفرد « تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح ، واصدار الحكم المحايد عليها . وهى فى المجتمع محط تقدمه ، وصمام أمنه. » . وكلا التعريفين يبهم مفهوم العدالة كل الابهام ، حتى يجعله صالحا لان يدعيه كل فرد وكل نظام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور فى دراسته عن على محمود طه :

« واذا كان لكل انسان فلسفة ... وكان لكل شاعر فلسفة أيضا . فان بعض الشعراء يهربون من انفسهم ومن فلسفتهم حرصا على أن تتسع دائرة جمهورهم ، وان يحتفظ شعرهم بضفائه الساذج ، الذى يستطيع أن يتوجه الى الجماهير الساذجة فيكون فى ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هى الدمار العام) كلمة رائعة من كلمات الشاعر رلكة » .

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة « الشهرة العامة » ؟ نعم . ولكنه لم يتخل يوما عن فضيلة الصدق ، ولم ينزل قط بمعبوده الشعر الى ضجيج وسائل الاعلام الجماهيرية ، مع انه لم يكن بعيدا عن هذه الوسائل فى يوم من الأيام ، ولكنه - على خلاف على محمود طه - صمد لمغرياتها ، وبقى الشعر عنده ، الى أن خط آخر سطر ، هبة من الله ، وعبادة يتقرب بها الى الله .

وانما انهارت وجوديته المتفائلة حين اصبح من العسير ، بل من المتعذر ، أن يتخذ موقفا ما • فحاول أن يستبدل بالمواقف المحددة ايمانيات مطلقة ، أى انه جنح الى الفلسفة المثالية التى هاجمتها الوجودية كما هاجمتها الماركسية • ولكنه لم يكن ليطمئن الى هذه الحلول الفجة • ولهذا بقى القلق الوجودى ، بل استحال حصارا • ولابد انه كان قد بدأ يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب « حياتى فى الشعر » • فهو يقول :

« لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت الى الانسان وقادتنى فكرة الانسان بشمولها الزمانى والمكانى الى التفكير من جديد فى الدين وهكذا اصبحت مؤلها • ومازال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته ••• » (ص ٨٦) •

« لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله • اومن بأن كل اضافة الى خبرة الانسانية أو ذكائها او حساسيتها هى خطوة نحو الكمال • أو هى خطوة نحو الله • واومن ان غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير ••• » (ص ٨٧) •

هذه الكلمات المتعقلة لا تنبىء بنوع من الاطمئنان فحسب • بل انها تشى بما يشبه الجمود ••• ولكن الشاعر حين يذكر شعره لا يلبث أن ينتفض انتفاضة مزعجة حقا • اذ يقول عن القيم الثلاث الصدق ، والحرية ، والعدالة :

« ان شعرى – بوجه عام – هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكنى معا » •

انى لا اتألم من أجلها • ولكنى أنزف » •

وبهذه الكلمات يختم الفصل •

— ٥ —

عندما بلغت الازمة هذا الجد · طفا فن يونسكو على سطح الذاكرة ، وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين · ورفض عبد الصبور الفكرة الرخيصة عن مسرح « اللامعقول » من انه نقض لكل ما عرف فى التراث المسرحى · فقد أدرك انه وثيق الصلة بفن الأساتذة الاغريق ، وأنه تجريد لم يسبق له مثيل لفن المسرحية على أنه فن الحوار ، بحيث اصبح الحوار المسرحى اشبه بالموسيقى ·

وكانت لغة الشعر المسرحى التى اتقنها صلاح عبد الصبور من قبل جاهزة للاستعمال · وكان البطل الضد الذى طالما ظهر فى شعره الغنائى مستعدا لان يتحول ، فى القالب المسرحى ، الى كوميديا سوداء مأساوية ·

ان ترسانة أسلحة الفنان لا ينفذ مخزونها ابدا ، بل تضاف اليها دائما اسلحة جديدة ، وتشحذ بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعانا وفتكا ، ومن الأسلحة التى شحذت فى هذه المرحلة الجديدة سلاح السخرية المرة ·· وصرخة الحق الشجاعة ·

« وشجاعا كنت لكى انضو
عن نفسى ثوب الزهو المزعوم
وشجاعا كنت لكى أتهاوى عريانا
اثنى ساقى · استصرخكم ···
هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم انى سلمت
أم تضعونى فى لحدى ؟
·· ·· ·· ··
كونكم مشئوم
كونكم مشئوم » ·

(« مذكرات رجل مجهول » ـ فى « تأملات فى زمن جريح ») .

حاول عبد الصبور فى مسرحيته الاخيرة « بعد أن يموت الملك » ان يستعيد شيئا من تفاؤله بالخاتمة التى يقدم فيها الممثلون حلا ثالثا تعود فيه الملكة المظلومة الى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها « الناسج لى أحلام المستقبل . المتغنى بالصبح الأجمل » . وكان شاعرنا يستلهم برخت ومسرحه الملحمى .

ولكنك لن تجد فى ديوانه الخامس « شجر الليل » إلا زهورا سوداء من الحزن والكآبة . حتى خاتمة الديوان ، التى تشير الى احدى افكار نيتشة الأكثر تفاؤلا ، فكرة تجدد الخلق ، مازجة اياها بفكرة نزول السيد المسيح أو ظهور المهدى المنتظر ـ حتى هذه الخاتمة لا تفتح اى باب للأمل :

« ها انا أستدير بوجهى اليك

فأبكى . لأن انتظارى طال ، لأن

انتظارى يطول . لأنك قد لا

تجىء . لأن النجوم تكذب

ظنى . لأن كتاب الطوالع يزعم

انك تأتى اذا اقترن النسر

والأفعوان ، لأن الشواهد لم

تتكشف ، لأن الليالى الحبالى

يلدن ضحى مجهضا ، ولأن

الاشارات حين تجىء ...

تجىء إلينا الاشارات من مرصد

الغيب يكشف عن سرها

العلماء الثقات . تقـول :

انتظـار عقيم !

انتظـار عقيم ! »

انتهى صلاح عبد الصبور ، ولم ينته الصراع .

وقيل انه لم يمت حتف انفـه ، ولكن قتلته كلمة طائشة من صـديق قـديم .

لا أدرى كيف حال هذا الصديق الآن ، ولكننى أرجـو الا ييتئس .

فما كان صلاح ليجزع من لقـاء المـوت ، وهو الذى غنى للمـوت بعضا من اجمـل ما سمع المـوت من اغنيـات .

لقد كلفتنى « فصول » من امـرى عسرا . سامتنى ان اكتب دراسـة الكاديمية عن صـلاح عبد الصبور ، واللوعة عليه لم تهدا ، والدموع لـم تجف . وقد بذلت جهدى لأكـون علميا وأكاديميا وموضـوعيا ، فعرضـت الوقائع كما هى . لم اتعرض لها باقـرار أو انكار ، وأنت أيهـا القـارىء فلسـت مطالبا ان تقـرأ او تنكر . حسبى وحسبك أن نحنى الـرأس لفنه الصـادق ، وان نخشـع أمام المـه العظيم .

رقم الايداع ٩٣٦٢ لسنة ١٩٩٠
مطابع سجل العرب


Bibliotheca Alexandrina
0326509